# STORIA

DELLA

# PITTURA IN ITALIA

ERE

CON ALCUNE NOTIZ

Opera fondata principa

DUE VOLUMI

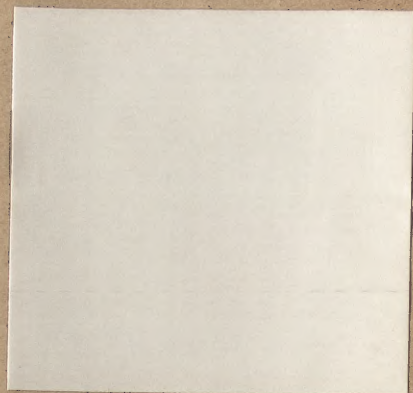
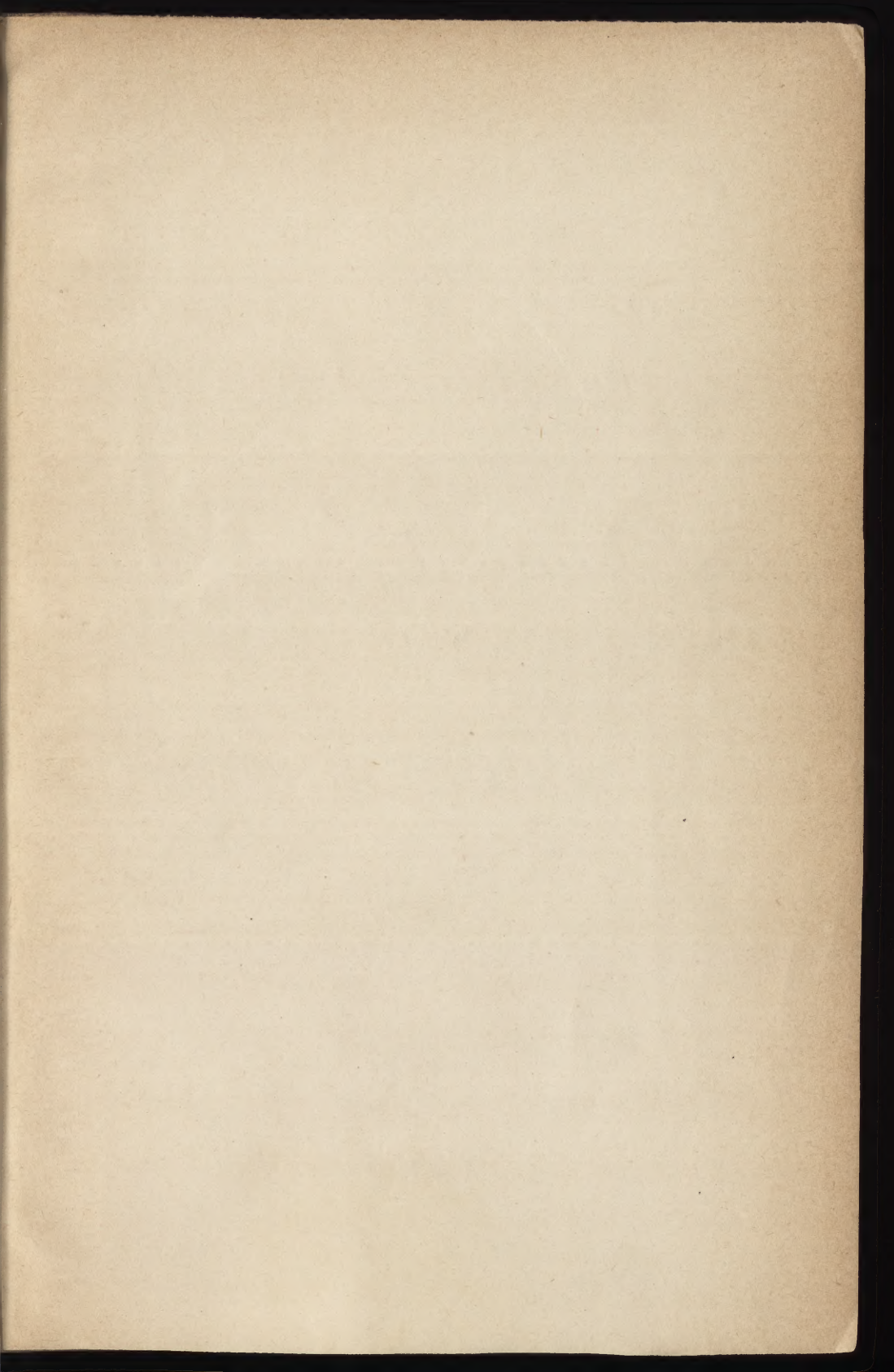
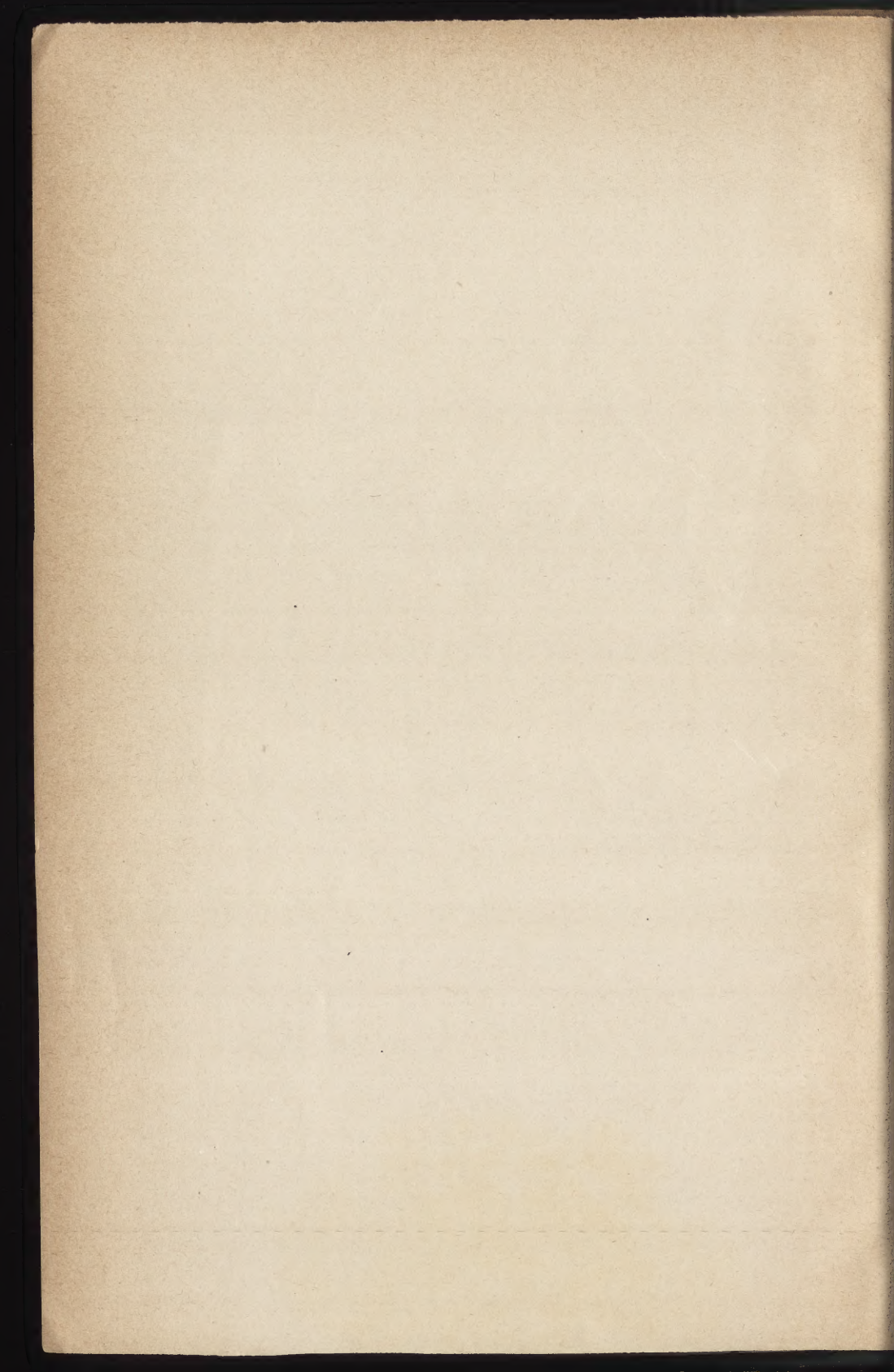
Li

RAGG

DELLA VITA E DELLE O

DEL SUO TEMPO E DELLA

UN VOLUME IN

Lir

# STORIA

DELLA

# PITTURA IN ITALIA.

Dei medesimi Autori:

## TIZIANO, LA SUA VITA E I SUOI TEMPI

CON ALCUNE NOTIZIE DELLA SUA FAMIGLIA.

opera fondata principalmente su documenti inediti. (Ediz. italiana).

Due Vol. *con incisioni.* — Lire 20.

---

## RAFFAELLO, LA SUA VITA E LE SUE OPERE

Volume I, con 10 tavole e *incisioni*, legato elegantemente in tela

Lire 10.

# STORIA

DELLA

# PITTURA IN ITALIA

DAL SECOLO II AL SECOLO XVI

PER

G. B. CAVALCASELLE E J. A. CROWE.

VOLUME QUARTO.

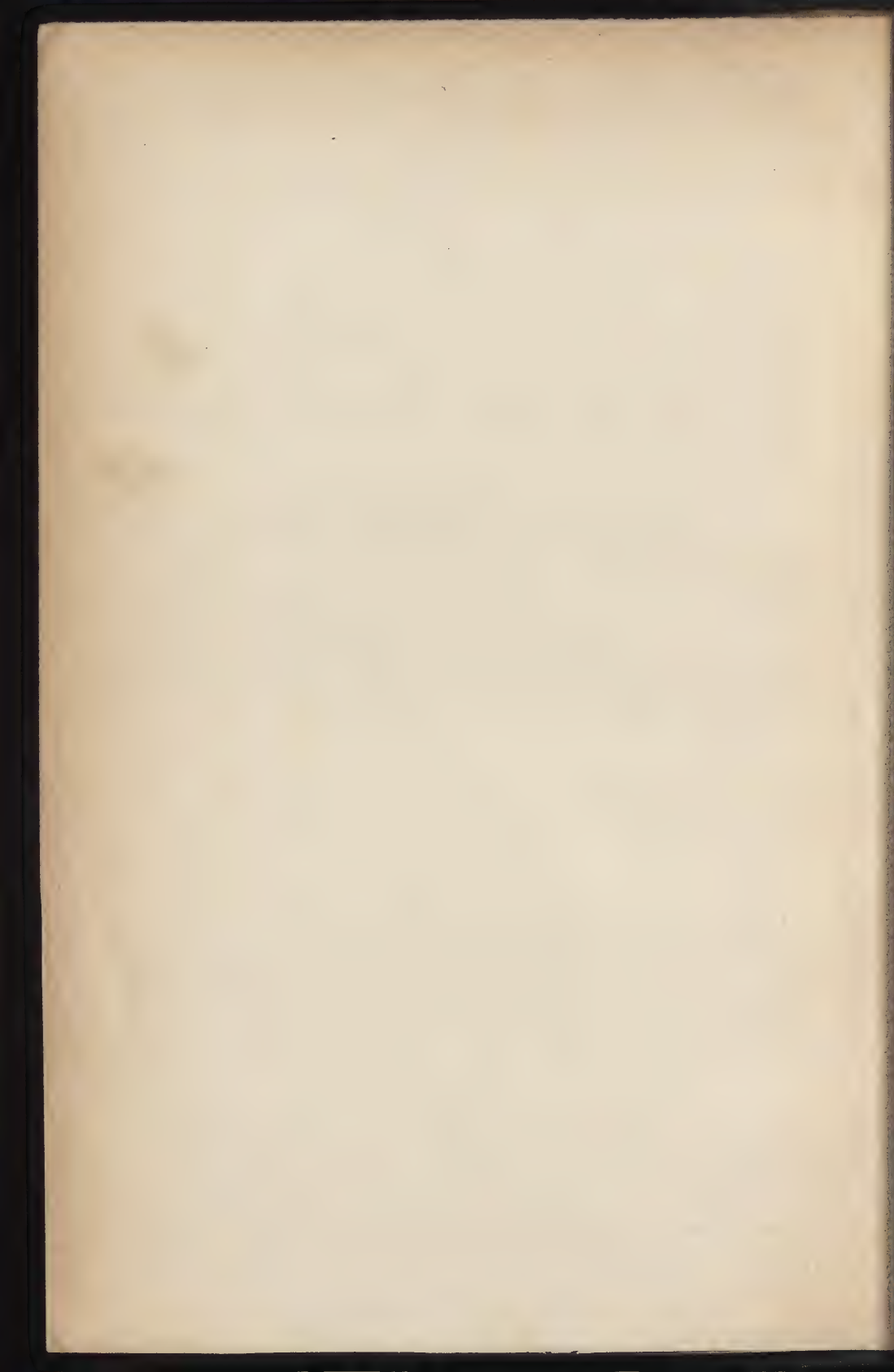
I PITTORI CONTEMPORANEI AI FIORENTINI ED AI SENESI
DEL SECOLO XIV E PRIMA PARTE DEL SECOLO SUCCESSIVO
NELLE ALTRE PROVINCIE D'ITALIA

Con 3 incisioni.

FIRENZE.
SUCCESSORI LE MONNIER.

1887.

# AVVERTENZA.

Nella Prefazione al volume terzo si è detto essere nostra intenzione di far precedere a questo volume la seconda parte della vita e delle opere di Raffaello. Ma poscia, meglio considerata l'economia dell'opera, ci è sembrato fosse più acconcio, anche pel lettore, di pubblicare prima questo quarto volume, che appunto discorre degli altri pittori del secolo XIV e della prima parte del successivo, contemporanei ai fiorentini, ai senesi e ad alcuni altri di Pisa e di Lucca, per fare più compiuta la storia artistica del periodo che iniziato con le prime manifestazioni dell'arte cristiana si chiude col principio del secolo XV.

## CAPITOLO PRIMO.

### PITTORI UMBRI E MARCHIGIANI.

---

È evidente la genesi della Scuola Umbra come derivazione da quella Senese. La posizione geografica di Gubbio e Fabriano, e le frequenti e necessarie relazioni con Siena, spiegano in buona parte siffatta origine. Il carattere stesso delle due popolazioni, assai più affine con la vivacità senese che con la fiorentina severità, chiarisce anche meglio l'influenza esercitata dai pittori Senesi sugli Umbri, i quali imitarono e riprodussero con tanta singolare facilità gli esemplari della Scuola Senese, da rendere a primo aspetto non facile il distinguerli dalle opere imitate, quando queste non avessero la vaga impronta d'originalità che hanno, e che ferma l'attenzione del critico.

Inferiori per ingegno ai Senesi, mostrano gli Umbri una tendenza anche maggiore ad una maniera aggraziata, non disgiunta però da ricercatezza maggiore, con un colorito gaio, vivace e leggiadro, ma talvolta alquanto vuoto nel giusto valore delle tinte. Sino dai primi passi danno indizio della maniera che più tardi e più progredita ebbe pure influenza sugli artisti di Perugia, da lasciarci persuasi d'avere per tal guisa contribuito del pari a creare la Scuola, dalla quale derivò Pietro Perugino e con lui il divino Raffaello. Un'accurata e

diligente esecuzione rende piacevoli all' occhio i loro lavori, i quali mostrano ad un tempo lucidità e vaghezza di tinte proprie dell' arte dell'alluminare, di cui fece Dante l'elogio, salvando coi seguenti versi dall'oblio Oderisio da Gubbio:

> O, dissi lui, non se' tu Oderisi,
> L' onor d'Agubbio, e l' onor di quell' arte
> Che alluminare è chiamata in Parisi?
> Frate, diss' egli, più ridon le carte
> Che pennelleggia Franco Bolognese:
> L' onore è tutto or suo, e mio in parte.
> Ben non sare' io stato sì cortese
> Mentre ch' io vissi, per lo gran disio
> Dell' eccellenza, ove mio core intese.
> Di tal superbia qui si paga il fio. [1]

I pittori dell' Umbria incominciano dunque colla Scuola dei miniatori fondata da Oderisio; e la loro maniera di colorire, chiara, gaia e trasparente, morbida e ricca di tinte ben fuse fra loro, n' è la riprova. L' esecuzione precisa dimostra l' esattezza propria all' arte dell' alluminare, e l' ornamentazione minuta e molto studiata n' è una conseguenza. E se i panneggiamenti appariscono talvolta soverchiamente ricchi di pieghe e di ornamentazione, non nascondono però una certa eleganza di forme. La grazia dei movimenti e la dolcezza dell' espressione, più che la forza e l' opulenza delle forme, costituiscono uno dei caratteri distintivi della Scuola. E mentre col tempo questa particolare maniera s' andava svolgendo, lo studio dei particolari e la diligenza paziente del lavoro danno alle pitture a fresco, quasi il carattere di miniature, riprodotte in proporzioni più larghe.

Nell' Umbria, come altrove, lo studio della pittura

[1] Vedi *Purgatorio*, canto XI, versi 79 e seguenti.

deve certamente essere stato coltivato sino da tempi più remoti; però le memorie trovate fin qui non ricordano per Gubbio, artista più antico d'Oderisio, contemporaneo di Giotto e di Dante, ed uno dei più valenti miniatori del tempo. Sebbene pei versi di Dante e per le storiche memorie sia provato che Oderisio nacque a Gubbio, sembra tuttavia ch'egli passasse la maggior parte della sua vita a Bologna ed a Roma. Benvenuto da Imola, contemporaneo del Petrarca, nel suo comento su Dante scrive: *Iste Oderisius fuit magnus miniator in civitate Bononiae, qui erat valde vanus jactator artis suae.* [1] Il Vasari lo vuole amico di Giotto, e chiamandolo miniatore eccellente ricorda come dal papa, che noi crediamo Bonifazio VIII, fosse condotto a Roma, dove miniò molti libri che andarono per la più gran parte consumati dal tempo. [2] Nessun lavoro suo però vedesi a Gubbio, e i documenti trovati in quell'archivio accennano bensì all'esistenza di un « Oderisio Bonajuncte » che è ben diversa persona dal nostro miniatore « Oderisio di Guido da Gubbio e non da Bologna. » [3] Le notizie pubblicate dal Zani confermano la presenza di quest'ultimo a Bologna nell'anno 1268, [4] ed un contratto del 1271 dimostra com'egli fosse incaricato dal Canonico Azzo dei Lambertazzi di Bologna di alluminare un antifonario. [5]

[1] Vedi *Benvenuto da Imola* in Muratori.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 31.

[3] Nell'archivio Armanni, alla Speriliana di Gubbio, sonovi due ricordi (E. 15, pag. 265) che determinano l'esistenza di « Oderisio Bonajuncte. » Per il vero nome di Oderisio vedi più innanzi.

[4] « 1268. 3. Ex Septembris. D. Gratiolus qu. D. Zaniboni de Mantua venit et dixit promisse . . . . fres dno Conavixio scriptori . . . . Magistro Hodericio miniatore » Vedi Zani, *Enciclopedia metodica,* vol. X, Parte I, pag. 286, nota 44.

[5] Anno 1271 die mercurij xj intrante Martio. Magister Odericus q. Guidonis de Gubio, Paulus filius Jacopini advocati promiserunt d.

Archivio dei canonici di San Pietro in Roma.

Il tempo preciso dell' andata d' Oderisio a Roma è incerto. Accettando l' autorità del Vasari, Oderisio avrebbe potuto conoscere in Roma Giotto [1] durante il Giubileo, nel qual caso poteva conoscere anche Dante, che in quell' occasione trovavasi pure in Roma. [2] Nel volume manoscritto detto *S. Gregorii M. Historia* n. 129 che si conserva nell' Archivio dei canonici di San Pietro, si contengono pregevoli miniature, che per la loro bellezza furono attribuite a Giotto, ma i cui caratteri come la tecnica esecuzione dimostrano invece, che nei rispetti dell' arte tanto possono appartenere alla Scuola Senese [3] quanto all' Umbra, e potrebbero così credersi lavoro di Oderisio come di Franco Bolognese, che in arte fu un seguace suo. [4]

In questo manoscritto si trovano due Messe: l' una

Azoni de Lambertatiis miniare de penello de bono azzurro octaginta duo folia de antifonario, termine hinc medium mensem julii proximi pro pretio trigenta soll. bon. que folia fuerunt in solidum confessi penes se habere et restituere promiserunt. Et in super D. Petrus q. d. Fenzi promisit se facturus et curaturus quod predicti Odericus et Paulus attendent et observabunt predicta.

» Ex instrumento Angeli Venture hodie facto in domo Feliciane presentibus d. Paulo q. Pauli de Castrocasie, Jacobo filio de Jacobi et Cecogna miniatore testibus. »

*Ex memoriale* di Amadore di Guido di Albertino, vol. segnato n. 15 folio XXXIII retro. L' Archivio Notarile di Bologna, folio 36 del medesimo memoriale, contiene un altro istrumento, nel quale lo stesso Azzo Lambertazzi è ricordato ed è indicato come « canonico. » Vedasi *Giornale di Erudizione Artistica*. Perugia, Boncompagni, 1873, vol. II, pag. 1.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 32.

[2] Vedi vol. I di questa edizione, pag. 429.

[3] Tanto hanno della maniera senese che mentre si stava per dare alle stampe queste pagine, il signor Rhoele pubblicò nel giornale il « Kunstfraund » Berlino, 15 novembre 1885, n. 22, che egli crede le miniature di quel messale lavoro della mano di Pietro Lorenzetti. Ed è vero, noi soggiungiamo, che le dette miniature rassomigliano alle opere di questo maestro senese più che a quelle di qualunque altro pittore della Scuola.

[4] Vedasi più innanzi, dove si discorre di Franco Bolognese insieme coi pittori di quella Scuola.

detta dell' Annunziata e l' altra di San Giorgio, nel cui prologo alla Storia e nella Messa si trova ripetuto tre volte il ritratto del cardinale Stefaneschi. La prima volta (a pag. 17 del Prologo) è rappresentato seduto in atto di scrivere, mentre sospeso in alto sul capo di lui vedesi il cappello cardinalizio, ed in basso lo stemma della sua casa. Il secondo ritratto trovasi a pag. 41, ed è nuovamente rappresentato seduto in un seggio, di antica forma romana, in atto di scrivere, mentre presso di lui è collocato di nuovo lo stemma di famiglia. Nella Messa di San Giorgio a pag. 85, è rappresentato in ginocchio in atto di pregare dinanzi a San Giorgio.[1] Conoscendo come lo Stefaneschi fosse creato cardinale-diacono di San Giorgio in Velabro nell' anno 1295 e per lui, oltrechè pel pontefice Bonifazio VIII, lavorasse Giotto in Roma dal 1298 al 1300,[2] ci possiamo far ragione come gli fossero attribuite queste belle miniature. In questo libro trovasi pure l' Orazione di San Pietro da Murone, che fu poi Celestino Papa, il quale fece, come dice Dante, « per viltade il gran rifiuto » e cui succedette Bonifazio VIII. Esso è in abito fratesco, in atto di dare le regole dell' Ordine da lui fondato; e come godeva anche prima di morire grande reputazione di santità ed era presso le genti in molta venerazione, così sappiamo che, morto nel 1296, si ebbe solenni esequie e grandi onoranze dal pontefice Bonifazio VIII.[3] Questa miniatura non è pari in bellezza alle altre, ma ciò può attribuirsi a qualche patito restauro.[4]

[1] I fondi di queste, come delle altre miniature, sono dorati.

[2] Vedasi il nostro vol. I, capitolo IX.

[3] Per le notizie intorno a Pietro da Murone, poi papa Celestino, vedasi Moroni, *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, ec., vol. XI, pag. 48.

[4] Questo libro contiene più Messe riunite insieme nel 1601 dal canonico bibliotecario Evangelista « Carbonensis » di Bologna, sotto il

Dopo Oderisio, il pittore di Gubbio di qualche rinomanza fu Guido Palmerucci, il cui nome apparisce in un registro dei Ghibellini della sua città natìa del 1315. Di lui si sa, che prima del 1337 dipinse a Gubbio nella chiesa

titolo di *San Gregorii M. Historia* e porta il num. 129 *C*. La Messa della Santissima Annunziata trovasi nella prima pagina, con la miniatura, che rappresenta la Vergine a mani giunte, dinanzi alla quale stanno in atto di pregare molti uomini e donne. Alla pag. 2 havvi l'Annunziazione dell'Angelo a Maria. La Vergine è seduta in trono, tiene la destra al seno e coll'altra un libro aperto sulle ginocchia, mentre guarda l'Angelo che le sta dinanzi inginocchiato, e che benedice colla destra mano, intanto che con l'altra piegata al seno stringe il bastone sormontato dal giglio, emblema del candore. Ai lati del trono son collocati un vaso per parte con fiori. Alla pag. 3 è di nuovo rappresentata l'Annunziazione, e anche questa su fondo dorato. L'Angelo è in piedi, colla destra benedice e coll'altra mano sorregge il manto ed anche il bastone sormontato dal giglio. La Madonna, ugualmente in piedi sotto una nicchia, ha la mano destra sollevata, e mentre nell'altra tiene un libro, sorregge anche il manto e facendo quasi atto di ritrarsi guarda il celeste messaggiero. Atteggiata allo stesso modo vedesi in altro luogo la Vergine, coll'Angelo tra l'ornamentazione che circonda il foglio. Nel prologo della storia di San Giorgio a pag. 17 vedesi seduta la figura del cardinale Stefaneschi, in atto di scrivere, mentre vicino a lui vedesi da un lato San Giorgio guerrescamente vestito, con la bandiera e lo scudo, in atto di guardarlo. A pag. 18 San Giorgio armato di scudo è rappresentato sur un bianco cavallo in atto di uccidere il drago colla lancia. Da un lato vedesi la figlia del re. A pag. 17 è rappresentato un'altra volta il cardinale Stefaneschi in atto di scrivere, ed a pag. 42 si trova seduta in trono, con lo scettro nella sinistra ed alquanto inchinata, la figura del re, in atto di guardare San Giorgio, cui accenna coll'indice della mano destra, e che inginocchiato vedesi più in basso, curvo della persona, col collo in parte tagliato e grondante sangue. Tiene le mani levate ed aperte come fossero preparate a ricevere il capo, prossimo a cadere sotto l'ultimo colpo che con gran forza sta per vibrargli con la spada il carnefice, ritto in piedi a lui vicino. In alto fra le nubi vedesi in atto di benedire la mano di Dio, dalla quale irradiano verso il santo martire raggi di luce. A pag. 68 è rappresentata in abito da pontefice una figura che porta colle mani la testa del martire. A pag. 85 vedesi il busto del Santo in abito guerresco con la bandiera e lo scudo, e davanti a lui il cardinale Stefaneschi in atto di pregare. Da una torre due persone stanno osservando San Giorgio a cavallo, che imbrandendo lo scudo sta nel mezzo del quadro in atto di trafiggere con la lancia il drago che esce dalla vicina palude, popolata da una grande quantità di pesci e d'uccelli. Più in basso presso la porta della fortezza è avviata una processione di popolo col re e colla regina che vedonsi sul davanti in atto di pregare. An-

di Santa Maria dei Laici, e nel 1342 nel Palazzo di città.[1] Secondo i ricordi messi in luce dal canonico Rossi di Cagli, Guido o Guiduccio sarebbe nato nel 1280 nel quartiere di San Pietro, e morto circa l' anno 1345. Del Palmerucci vedesi in Gubbio dipinto sul muro esterno della chiesa di Santa Maria dei Laici un Sant' Antonio abate, di grandezza naturale, rappresentato in atto di camminare, preceduto dal porco. Veste il tradizionale abito scuro, ha il capo ovale e coperto dal cappuccio, e mentre con la destra è in atto di benedire stringe coll' altra il bastone col campanello. Ha la figura alta e magra, il viso coperto da lunga barba. Lo sguardo ed i lineamenti suoi non mancano d' espressione, ed il suo portamento accenna a persona stanca e bisognevole di riposo. Il colorito è chiaro, le carni hanno tinta giallognola con om-

Chiesa di Santa Maria dei Laici in Gubbio.

cora più in basso vedesi in luogo dirupato e scosceso la figlia del Re in piedi rivolta a mani giunte al cielo. A pag. 89 è rappresentato di fronte Nostro Signore che benedice colla destra e tiene nella mano sinistra un libro chiuso. A pag. 91 havvi la mezza figura del Santo colla leggendaria Colomba all' orecchio, in atto di benedire colla destra, mentre coll'altra mano tiene un libro. A pag. 96 della Messa di San Marco Evangelista è rappresentato il Santo titolare in atto di scrivere, e più in basso il leone che custodisce un libro chiuso. A pag. 102 della Messa di San Filippo e Giacomo vedonsi conversare tra loro i due santi, tenendo ciascuno un libro in una mano. A pag. 104, nel Vangelo della stessa Messa, vedesi Nostro Signore rappresentato con un libro chiuso nella sinistra e colla mano destra in atto di benedire. Nella Messa dell' Invenzione della Croce a pag. 106 havvi Sant' Elena inginocchiata con in mano la croce in atto di pregare davanti all' altare con sopra la croce, fra due ceri accesi. Nella Messa di San Giovanni apostolo vedesi a pag. 111, davanti alla porta latina, rappresentato il Santo colla penna nella destra sollevata e con un libro nell' altra. Nella Messa di San Michele Arcangelo a pag. 114 vedesi il busto del Santo con lo scettro nella mano destra. Nell' Orazione di San Pietro da Murone, a pag. 123 havvi, come fu ricordato nel testo, il Santo, quando porge le regole dell' Ordine da lui fondato.

[1] Delle due prime notizie dobbiamo ringraziare il nostro amico Luigi Bonfatti di Gubbio, il quale le trovò in un manoscritto nell'archivio delle orfane di Gubbio colla marca A, anno 1300 al 1337. Per la terza vedasi Michelangelo Gualandi, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, in-8. Bologna, 1840, serie IV, pag. 31-32.

bre trasparenti, e la tecnica esecuzione è molto diligente, pur difettando alquanto, nel tutt'insieme, di rilievo, il che sta a dimostrare ognor più come in Gubbio l' arte sia derivata dal grande alluminatore Oderisio.[1] Nella sagrestia di questa chiesa vedesi parte della testa d' un frate con caratteri simili a quelli della figura testè descritta e che potrebbe essere un altro lavoro dello stesso Palmerucci.

Ad ogni modo, questi primi esemplari dell' arte a Gubbio ed altri che più innanzi ricorderemo, ci mostrano le particolarità proprie della Scuola. Nello Spedaletto, luogo in parte diroccato, vedonsi sulla parete dei resti di affresco, tra i quali una seconda figura di Sant'Antonio abate, con la lunga veste stretta in vita da una cintura. Porta in capo il cappuccio, ha nella destra la croce e nella sinistra piegata al seno tiene la corona. Questa figura non solo ricorda per la sua lunga barba quella esaminata in Santa Maria dei Laici, ma ha lo stesso carattere, l' identica espressione, e sì pel colorito come per la tecnica condotta, apparisce lavoro del medesimo artista.[2] Il più importante lavoro da noi conosciuto della Scuola di Gubbio della prima metà del secolo XVI è un affresco nella Cappella del piano superiore di quel Palazzo Comunale. Rappresenta in grandezza maggiore del vero una Vergine col Bambino sulle ginocchia seduta in un grande seggiolone a spalliera, rilevato per due gradini da terra. Il Bambino poggia la mano destra sul libro che la divina sua Madre tiene aperto sulle ginocchia, e coll' altra abbassata accenna al personaggio, che sembra

Spedaletto.

Palazzo Comunale.

[1] La figura del Santo ha l' aureola attorno al capo, è dipinta su fondo di tinta calda, ed è chiusa entro finta cornice. Nella sua parte inferiore è alquanto mutilata.

[2] È figura di grandezza naturale che stacca su fondo di colore rossiccio, ed è chiusa entro una finta cornice. Presso i piedi, da un lato, vedesi il porco. Altri resti di affreschi appartengono bensì alla stessa Scuola, ma sono di tempo posteriore e saranno da noi ricordati più tardi.

debba essere il gonfaloniere del tempo, e che rivolto alla Vergine vedesi inginocchiato a mani giunte e sollevate in atto di pregare.[1] Egli è presentato alla Vergine da un Santo, che alquanto curvo della persona tocca colle mani le spalle del gonfaloniere. La figura del Santo ha carattere gentile ed aspetto giovane; la faccia di forma ovale è coperta da lunga e nera barba che termina in punta, come sono neri e folti i ricciuti, ma corti capelli.[2] Dietro a lui trovasi un Santo Vescovo, con due altri Santi, il primo dei quali ha forme vigorose e carattere severo. I suoi lunghi capelli bianchi spartiti nel mezzo gli scendono ai lati sulle spalle. Ha il mento coperto da lunga e folta barba bianca, appoggia la mano sinistra al petto ed ha l'altra abbassata e coperta dal largo mantello.[3] Con sguardo animato tiene gli occhi alla Vergine, cui guardano anche gli altri due Santi, che appariscono mezzo nascosti dalla figura di chi presenta il gonfaloniere.

Ma se questo affresco rammenta assai le opere dei pittori senesi da noi ricordati, non toglie però che le figure abbiano un' espressione meno severa, che è il carattere proprio della Scuola di Gubbio, la quale si giova di tinte più gaje anche se meno vigorose, le quali, per una certa manchevolezza di rilievo, danno alle figure aspetto più asciutto e più magro. La tecnica ese-

[1] È una figura d'uomo ancora giovane a capo scoperto, con lunghi capelli e la barba rasa, di cui si distinguono qua e là gli indizi dei peli. Visto di profilo ha lineamenti piuttosto regolari, e nel tutt'insieme mostra essere un ritratto cavato dal vero. Indossa un manto verde con cappuccio foderato di ermellino, e porta sottoveste e calzoni di color rosso.

[2] Indossa una tunica verde, ha il manto bianco ricamato con fiorellini, e l'aureola attorno al capo.

[3] Ravvolto quasi per intero nel mantello giallo foderato di verde, trovasi presso la spalliera del seggiolone alla sinistra della Vergine. Il suo tipo ricorda assai quello delle figure del Lorenzetti, come le ricorda e ricorda anche quelle dipinte da Simone di Martino la figura del Santo vescovo, dalla corta e ricciuta barba bianca, che piuttosto attempato vedesi col piviale rosso sulle spalle e la mitra in capo.

cuzione ricorda molto quella usata dai miniatori di pergamene. È un' arte che si mostra sotto ogni riguardo inferiore alla senese. La Madonna vestita di rosso, quasi interamente coperta da manto azzurro foderato d' ermellino, che vedesi seduta col capo alquanto inclinato ad osservare i Santi che le presentano e raccomandano il loro protetto, ricorda le Madonne della Scuola Senese con qualche esagerazione di tipo e di forme, specie nella fronte molto larga e sporgente, mentre ha la figura lunga e magra. Anche il Bambino con la sua testa rotonda e tutta a ricciolini, colle sue forme piuttosto robuste e carnose e per sino col movimento suo, ricorda più i putti dei Lorenzetti che quelli d' ogni altro pittore della Scuola Senese. Veste una tunichetta verde dalle corte maniche tutta ricamata a fiorellini, ma interamente modellata alla maniera dei miniatori, quale riscontrasi nei pittori di Gubbio e di Fabriano e che vedremo pigliare tanto piede da divenire quasi, con grave danno delle parti essenziali dell' arte, la cura principale di questi artisti. Siffatta tendenza rappresenta una delle più note ed evidenti impronte dei pittori di Gubbio e di Fabriano. Predomina anche in quest' affresco il colorito gajo e succoso della Scuola. Le carni sono di tinta gialla, calda e trasparente; le ombre leggermente tinte in verde e bene tra loro equilibrati i toni dei colori delle vesti. Anche la tecnica esecuzione è quella accurata e diligente degli alluminatori. Le carni infatti sono, come nelle miniature, ripassate a leggieri tratti di pennello e con tinte liquide, il quale metodo scema rilievo alla pittura e lascia scorgere una certa trascuratezza nella precisione delle forme, più specialmente difettose nelle estremità e nelle giunture. [1]

[1] Le figure staccano su fondo verde, e da un lato sul seggiolone della Vergine, lavorato in finta tarsia, trovasi uno stemma con sbarre

Dai primi esempi da noi ricordati, a questo di cui discorriamo, non solo si nota un progressivo miglioramento, ma d'ora innanzi noi vedremo nel Palmerucci anche maggiori i segni atti a ricordare ognor più le opere di Simone e meglio ancora dei Lorenzetti. Per noi non v' ha dubbio che il Palmerucci deve aver vedute e studiate le opere di quei due maestri Senesi, e un documento pubblicato dal Bonfatti di Gubbio ci conferma nella deduzione nostra, facendo conoscere, come nella guerra accesasi fra Pisa e Firenze per la folle impresa di Siena, Gubbio mandasse un soccorso di soldati capitanati da Giacomo Gabrielli. Dopo la pugna avvenuta il 20 ottobre del 1341 ove i Fiorentini ebbero la peggio, e il Gabrielli fatto prigioniero, la Comunità di Gubbio offerse una somma pel riscatto di lui e nel 14 gennaio dell' anno successivo (1342) pubblicava un ordine, col quale si disponeva che potessero rientrare tutti che erano in bando, purchè offrissero una data somma. Nel numero dei messi al bando eravi Guido Palmerucci, che un tempo abitava in Gubbio nel quartiere di San Pietro, e che era stato condannato in contumacia a L. 300 e al bando, al tempo della Podesteria di Ser Pannocchia da Volterra. Il Palmerucci ebbe poi commutata la multa in danaro coll' obbligo d' eseguire alcune opere di pittura nel Palazzo del Comune di Gubbio od altrove, secondo il beneplacito del Gonfaloniere della giustizia e dei Consoli. Il giorno 13 febbraio del 1342 si obbliga infatti il Palmerucci di dipingere o di far dipingere nel palazzo del Comune un' Annunziazione con ornamenti convenienti in tutta la parete, dalla porta della

rosse orizzontali su fondo verde-scuro, che dovrebbe essere quello del Gonfaloniere. Tutto è chiuso entro finta cornice. Le figure hanno le proporzioni del vero, ma quelle della Vergine sono anche maggiori. La conservazione, per quanto la pittura sia cresciuta nelle tinte, può dirsi bastevolmente buona.

camera sino alle scale, non che gli armadi del detto Comune, gli stemmi e le insegne dei Podestà, dei Capitani e d' altri ufficiali pubblici. Gli atti per detti accordi dovevano essere custoditi a piacimento del Camarlingo del Comune e tutto quanto il lavoro terminato nel prossimo successivo mese di maggio. Queste pitture più non si vedono nel luogo indicato; e se quella, di cui si discorre, fu eseguita in quel tempo, si potrebbe anche credere che il personaggio in ginocchio rappresenti Francesco Maffei, il quale, oltre all' essere a quel tempo uno dei Consoli, era anche il Gonfaloniere di Gubbio. [1] Siccome in quel tempo erano quattro i Consoli, così potrebbe essere che i quattro Santi fossero i patroni dei quattro quartieri, San Pietro cioè, San Martino, San Giuliano e Sant' Andrea.

Ma poichè si conosce che il Pannocchia fu Podestà di Gubbio la prima volta dal 1° maggio al 1° novembre 1326, e la seconda dal 1° maggio al 1° novembre 1337, così il bando del Palmerucci da Gubbio deve essere stato deliberato in quell' intervallo, durante il quale appunto gli fu data forse occasione, non soltanto di vedere e studiare le opere dei pittori senesi, ma ancora di trovarsi con Simone di Martino, che non lasciò l' Italia per Avignone prima del 1338, ed assai probabilmente anche coi fratelli Lorenzetti, coi lavori dei quali maestri, come abbiamo veduto e meglio vedremo più innanzi, hanno parecchia affinità i lavori del Palmerucci, pur conservando essi una particolare maniera di tinte leggiere e vivaci con un tutt' insieme di grazia nelle figure. Le quali, pure rivelando una certa ricercatezza e dili-

[1] Vedansi i ricordi comunicati da Luigi Bonfatti al Gualandi, op. cit., serie IV, anno 1843, pag. 31-32 e da ultimo pubblicati dallo stesso Bonfatti nel vol. II, fasc. 7, del luglio 1875 a pag. 187 del *Giornale di erudizione artistica* edito a Perugia.

genza nella tecnica esecuzione, hanno sempre forme snelle ed asciutte, talvolta anche soverchiamente, da farle meno precise nei contorni, specie nelle estremità e nelle giunture, che sono i difetti proprii dell' arte del miniare.[1]

Chiesa di Santa Maria Nuova.

Con siffatti caratteri vedesi in Gubbio nella chiesa di Santa Maria Nuova, a sinistra dell' ingresso, un Sant' Antonio abate, tolto di fresco di sotto la calce che lo copriva. Questa figura mostra un miglioramento così rispetto al carattere suo, come al tipo, alle forme ed all' espressione, quando si paragoni con quella da noi ricordata a Santa Maria de' Laici ed allo Spedaletto, la quale tanto nella tecnica esecuzione, quanto nel colorito, si accosta più al fresco esaminato nel Palazzo del Comune. Nessuna pittura del secolo XIV presenta più di questa quella forma tipica che nel secolo vedesi diffusa nell' Umbria, tanto che questa figura di Sant' Antonio abate può dirsi il primo esemplare, dal quale derivarono le figure dei Santi che vedonsi nelle opere del Perugino. E questo dipinto diventa importante, perchè appunto può spiegarci l' origine dei caratteri e delle forme che più tardi si trovano nelle opere dei pittori di Perugia, e ci dimostra come questa Scuola derivi da quella di Gubbio.[2] Altre opere di pittori Egubini trovansi in questa chiesa di Santa Maria Nuova, nella parte superiore della parete,

[1] Un' iride gaia predomina nelle tinte, le quali nelle carni sono leggere e trasparenti e di tinta pallido-giallastra nella luce, rossiccio-chiara nelle guance, più forti nel labbro e verdognole nelle ombre.

[2] Questa di Sant' Antonio abate è una figura di grandezza naturale, rappresentata quasi nello stesso atteggiamento dell' altra a Santa Maria dei Laici. Preceduto dal porco è dipinto di prospetto in atto di chi muove il passo e camminando s' appoggia con la destra sul bastone, mentre con l' altra mano tiene un libro e il campanello. Stacca su fondo verdognolo-chiaro, ed ha attorno al capo l' aureola come l' hanno gli altri innanzi ricordati. Il colore è però alquanto indebolito a cagione della calce, dalla quale, come si disse, era stato coperto.

dove si trova il dipinto di Ottaviano Nelli. Ma come sono in parte nascoste dall' altare e non intatte, così per vederle occorre servirsi di una scala. Una di esse rappresenta di prospetto la Madonna, la quale tien seduto sul braccio sinistro il Bambino, intanto che coll' altra mano fa atto di stringersi attorno il manto. Il Putto è tutto intento ad osservare un uccello dal lungo becco e dalle svariate piume, che posa sull' indice della sua mano destra. La Vergine è ben proporzionata nelle sue parti; ha tipo piuttosto piacente da ricordare quello della Scuola Senese. Indossa una veste rossa ricamata con sopra un manto verde; sul capo ha un panno bianco. Il Putto veste una tunichetta gialla finamente lavorata a ricami dorati; ha forme robuste, viso grassotto e paffutello, e come la madre ricorda il tipo della Scuola Senese, con qualche esagerazione di forme. [1] Vicino a questa vedesi di fianco un' altra Madonna, ma seduta e con lo sguardo diritto. Con bel garbo sorregge seduto sulle braccia il Bambino come in atto di presentarlo a chi esamina il dipinto. Il Putto rappresentato di fronte è coll' occhio intento ad osservare qualche cosa che vede come da lontano, mentre colle mani si tiene a un braccio della madre.[2] Questa più ancora della prima rivela il tipo della Scuola Senese, quale ci è dato dai Lorenzetti, come anche il Putto per le sue forme e il suo carattere rassomiglia nel tipo al Bambino poco innanzi esaminato. Da un lato trovasi San Giovanni Battista, che vedesi da tre parti ed è rivolto alla Vergine, accennando con la destra al

[1] In qualche luogo il colore è fatto scialbo e manchevole, specie nella parte inferiore. Dietro alla Vergine è disteso un drappo.

[2] La Vergine indossa una veste rossa con sopra un manto verde a risvolti di ermellino che in parte le copre la testa. Sotto il manto vedesi sul capo un velo; i capelli spartiti nel mezzo girano dietro l'orecchio. Il Putto veste la solita tunichetta di color verde-gaio ricamata a fiori. Sul fondo è disteso un drappo.

Putto, mentre coll' altra mano stringe una croce. Questa figura dalla lunga barba e dalla copiosa capigliatura fluente sulle spalle è notevole, nonostante la soverchia sporgenza della fronte, per la dolcezza del carattere che esprime con la sua posa tranquilla e naturale. Il disegno è più corretto di prima; le estremità e le giunture sono men difettose; [1] ed anche questa figura ricorda il tipo di San Giovanni Battista, quale si trova nelle opere dei pittori senesi. Nel tutt' insieme rivela la maniera graziosa già da noi osservata nei precedenti lavori, ha la stessa gajezza di colorito e di tinte e la stessa tecnica esecuzione proprie della Scuola di Gubbio. Per siffatte qualità e per le forme stesse con cui quest' arte si manifesta, noi dobbiamo credere che Gentile da Fabriano deve aver viste e studiate queste pitture. Alla stessa categoria di lavori appartiene a parer nostro, quantunque in parte manchevole e coi contorni e il colorito delle figure alquanto guasti, anche un' altra pittura in tavola su fondo dorato che vedesi nella chiesa di Santa Lucia. Rappresenta una Madonna col Putto in braccio, la quale, benchè appartenga alla stessa maniera, pur lascia scorgere qualcosa di più povero nel tutt' insieme delle figure e specie del Bambino, da costituire una differenza di tipo e di forme, da ricordare abbastanza i dipinti di Allegretto Nuzi da Fabriano, altro pittore della Scuola Umbra, per giudicare comune l' origine dei pittori di Gubbio e di Fabriano. [2]

Chiesa di Santa Lucia.

[1] Ha veste rossa con sovra la pelle tradizionale, ed ha come gli altri Santi l' aureola dorata. Stacca sopra fondo verde e alcune sue parti, specialmente le inferiori, sono alquanto guaste dall' azione del tempo. Le figure sono di grandezza naturale.

[2] La Vergine poco più d' una mezza figura di grandezza naturale è alquanto inclinata verso il fanciullo, che guarda con certa espressione di tenerezza. Veste un abito dorato e ricamato a fiori, ma il suo manto azzurro è tutto rinnovato. Tiene seduto il Bambino sopra uno dei bracci, mentre coll' altra mano lo appoggia al seno. Il Bambino, vestito

Chiesa di San Francesco in Cagli.

Nella vicina città di Cagli furono attribuiti a Guido alcuni affreschi scoperti nel 1841 nella chiesa di San Francesco. Il signor Michele Boni racconta che nella finta cornice, dalla quale erano circondati, trovavasi un' iscrizione col nome del pittore Guido Palmerucci da Gubbio, che sarebbe scomparsa, allorquando, per trasportare i dipinti dove oggi si trovano collocati, dovette segarsi la parete su cui stavano. E ancora aggiunge che tali dipinti furono eseguiti in obbedienza d' una clausola del testamento di Guido di Viva Luzzi di Cagli. L' impressione invece fatta a noi da quei dipinti fu tale, da farci credere fossero stati eseguiti più tardi, sulla fine cioè del secolo XIV. La qual cosa ebbe conferma dalle nuove ricerche fatte negli archivi di Cagli dal canonico Don Luigi Rossi. Il quale afferma, che Guido di Viva Luzzi era un insigne cittadino e dottore, vivente in Cagli nel 1355, che morendo nel 1387 lasciava la maggior parte del suo avere al figlio Piero, con ordine di fare eseguire una pittura all' altare di San Francesco, nella chiesa omonima di Cagli. Basterebbe questo solo fatto per dimostrarci come gli affreschi rappresentanti le scene della vita di Sant' Antonio non fossero ordinati dal Luzzi nel 1303. Ma v' ha di più, poichè avendo messer Piero mancato d' adempire il desiderio del padre, fu da frate Agostino vescovo di Cagli, chiamato innanzi ai tribunali, e dalla vendita dei beni da lui redati, si cavò il danaro per soddisfare all' obbligo impostogli dal testamento. E come risulta dalle memorie manoscritte di Antonio Gucci sul duomo di Cagli, anche queste favoriteci dal canonico Rossi, frate Agostino fu vescovo in Cagli dal 1379 al 1396, in cui fu trasferito a Gaeta. Per questo fatto la prova del tempo, cui attribuire gli affreschi, ci sembra compiutamente di-

d' una rossa tunichetta, mentre guarda davanti a sè, tiene la sua mano sinistra appoggiata al braccio della madre.

mostrata. Questi affreschi si vedono ora collocati nel muro a destra di chi entra nella chiesa. Rappresentano due miracoli: il primo, quando Sant' Antonio riattacca la gamba a un giovane che se l' era tàgliata in punizione d' aver dato con essa un calcio alla propria madre; il secondo, quando la giumenta a lungo digiuna rifiuta di mangiare l' avena preparatale innanzi, per inginocchiarsi al vedere l' ostia consacrata portata in processione dal Santo. Le figure sono disposte in due loggiati aperti, la cui vòlta è sostenuta da colonnette. Il primo affresco è una composizione di dodici figure; da un lato sopra un banco lavorato a finta tarsia vedesi il giovane che colla destra al seno e l' altra mano appoggiata alla gamba guarda il Santo, il quale inginocchiato a lui dinanzi lo guarda, e mentre tiene sollevata la destra gli accomoda coll' altra mano la gamba. Dietro al giovane vedesi ritta in piedi una figura d' uomo attempato che con la destra sulla spalla del giovane gli accenna coll' altra il cielo. Nel mezzo havvi una donna a mani giunte in atto di preghiera e forse in queste due figure sono rappresentati i genitori del giovane mutilato. Dietro al Santo, in ginocchio e in atto di pregare rivolta al cielo, havvi la figura d' un frate presso un compagno, mentre in diversi atteggiamenti e conversanti fra loro sono distribuite nel fondo le altre figure del quadro.

Sotto un secondo loggiato simile al primo, vedesi di profilo e sul davanti la figura di Sant' Antonio coll' ostia in mano, dinanzi al quale la mula, tenuta per la corda da un famigliare, si curva reverente, mentre da un secondo famiglio vicino al primo è presentato alla bestia un paniere ricolmo di avena. Nel mezzo del quadro davanti al Santo havvi un chierico inginocchiato con un cero acceso nelle mani; dietro Sant' Antonio vedesi la figura d' un frate, e tutt' intorno in svariati movimenti di

meraviglia stanno le altre nove figure di grandezza quasi naturale. Esse sono magre, snelle, con mani piccole e difettose, ma nel tutt'insieme l'espressione loro non manca di una certa dolcezza di carattere, benchè abbiano nelle loro forme, come si è detto, qualcosa di povero e di meschino. Le carni sono di tinta roseo-chiara con ombre verdognole, ma la pittura difetta di rilievo.[1] Questi affreschi, più che vere pitture sembrano due lavori all'acquerello trasportati in grande, e colla stessa esecuzione tecnica sulle pareti. Le figure vestono con sfarzo alla foggia della fine del secolo XIV o della prima parte del successivo.[2] È chiaro per noi che Guido Palmerucci nato nel 1280 e morto nel 1345 non può essere l'autore di questi affreschi, i quali mostrano impronta tanto diversa dalla comune dei lavori più innanzi ricordati. La maniera del Palmerucci noi la riscontriamo invece nell'affresco della lunetta esterna sulla porta d'ingresso alla stessa chiesa di San Francesco in Cagli. Rappresenta la Vergine col Putto in braccio, il quale, mentre guarda innanzi a sè, poggia la destra sulla mano della madre tenendo l'altra alquanto levata. Da un lato è dipinto San Francesco col libro nella destra e la sinistra mano levata, intento a guardare la Vergine. Dall'altro lato havvi San Giovanni Battista, il quale rappresentato di prospetto accenna coll'indice della destra il cielo, mentre colla mano sinistra stringe intorno a sè il manto verde che lo

Chiesa di San Francesco in Cagli.

[1] L'artista le lavorò stendendo sull'intonaco una tinta chiara, e nelle ombre verdognola, mettendo poi i rosso-chiari nelle guance e più colorati nelle labbra, segnando poscia i contorni e qua e là ripassando con colore, ove era necessario.

[2] Anche le iscrizioni poste sotto i due affreschi per ispiegarne il soggetto hanno la forma della scrittura in uso alla fine del secolo XIV e nei principii del successivo. Dopo la prima volta che furono visti da noi, questi affreschi ebbero a patire un cattivo restauro, che li alterò in gran parte.

copre.[1] Altre memorie si conservano d'artisti che vissero in Gubbio nella metà del secolo XIV, come di Giovanni di Agnolo Danti, ricordato all'anno 1338, il quale lavorò anco in Orvieto, di Bartolo di Cristoforo e Cecco Masuzi, i quali lavorarono in Santa Maria dei Laici.[2]

Nei libri del Camerlengato di Gubbio si trovano menzionati Mattiolo scultore, avo di Ottaviano e di Tommaso Nelli pure pittore, il quale lavorò in Santa Maria de' Laici nell'anno 1338; Martino Nelli padre dei due ultimi ricordati, il cui nome si trova nei ricordi del 1385; Agnolo di Masolo che lavorava nel 1370 e morto nel 1399; Donato pittore ricordato nel 1374; Gallo nel 1389; Pietruccio di Lucca nel 1380 e Niccolò di maestro Angelo nel 1399.[3] Il Gualandi pubblica un documento che ricorda come Donato dipingesse per la confraternita di Santa Maria de' Laici nella seconda metà del XIV secolo,[4] ed Agnolo lavorasse per la stessa confraternita nell'anno 1399.[5] L'antica cappella di questa confraternita è ora la cripta di Santa Maria de' Laici,

Confraternita di Santa Maria de' Laici in Gubbio.

[1] Sono poco più di mezze figure in grandezza naturale. Sul fondo verde dietro la Vergine vedesi un rosso tappeto con ricami. La Madonna indossa veste e manto di color verde ed il Putto una tunichetta verde ricamata a fiori. San Francesco è vestito alla foggia consueta; e il tipo di San Giovanni, pei suoi lineamenti, pei lunghi e ricciuti capelli, la sua lunga e ricciuta barba e perfino con l'espressione sua, ricorda di nuovo quello delle figure senesi. Nella soppressa chiesa di Sant'Angelo Maggiore, ora ridotta a casa privata, ricordiamo d'aver visto in un andito i resti della figura d'un Sant'Antonio abate, con una mano appoggiata al bastone e con un libro nell'altra, la cui impronta, per quanto poteva giudicarsi, ci parve quella comune ai dipinti del Palmerucci. Vuolsi che allo stesso posto vi fosse dipinta anche la Madonna col Bambino ed altri Santi, figure tutte che furono distrutte in conseguenza dei lavori di riduzione. Oggi però non esiste neppur più il poco da noi veduto.

Ex chièsa di Sant'Angelo Maggiore in Cagli.

[2] Vedasi Luigi Bonfatti in Gualandi, *Memorie*, op. cit., serie IV, pag. 48-9.

[3] Queste notizie ci furono comunicate dallo stesso signor Bonfatti di Gubbio.

[4] Vedi Gualandi, *Memorie*, op. cit., serie IV, pag. 48.

[5] Ivi.

nella quale possiamo ancora vedere, benchè assai danneggiati, molti degli affreschi, che pure, eseguiti meno abilmente, hanno tuttavia le qualità particolari ai lavori della fine del secolo XIV, e appartengono alla maniera riscontrata nei dipinti, che nella chiesa di San Francesco a Cagli rappresentano i due miracoli di Sant' Antonio da Padova. Questi affreschi di Gubbio sono contornati di rosso con segni scuri nelle ombre, ma alterati dall' umidità. Tra questi havvi alla colonna una figura di Cristo lunga ed ossuta, di tipo volgare e di forme difettose. Trovasi sul muro a destra entrando, vicino ad una composizione che, con forme scorrette e tipi spiacenti rappresenta presso Gerusalemme, il Redentore prima d' essere crocifisso, legato e disteso per terra con intorno i soliti guerrieri a piedi ed a cavallo. Presso l' altare havvi la Crocifissione, la quale come composizione manca d' ordine e d' equilibrio nelle sue parti. Più in alto sopra l' altare vedesi a chiaroscuro una figura seduta, rappresentante la Carità, con un candelabro, lo stemma gentilizio dei Bentivoglio e la seguente iscrizione, HOC · ALTARE · CONSACRATUM · FUIT · PR · M · D · D · OTTAVIANUM · DE · BENTIVOLIIS · EUGUBIO · DIGNISSIMO · ARCHIEPISCOPO · XXVIIj · OCTOBRIS · MCCCCLXXVIIII. Ma questa iscrizione risguardante l' altare non si riferisce agli affreschi che sono più antichi. Sul muro a sinistra vedesi in una nicchia la statua di Cristo morto, lavoro forse di Mattiolo, del quale, come si disse, havvi nei libri di amministrazione di Santa Maria dei Laici esaminati dal Bonfatti il ricordo, d' avere egli terminata nel 14 agosto del 1338 coll' aiuto di Bartolo di Cristoforo, Giovanni d' Agnolo Danti e Cecco Muzi, una Vergine col Bambino e due Angeli.[1] Intorno alla nicchia, colla figura in rilievo

[1] Ricordi estratti dal Bonfatti dal vol. *B* dei libri dell' amministrazione di Santa Maria dei Laici.

del Salvatore morto, sono dipinti altri Angeli attorno alle iniziali del nome di Nostro Signore. L' ultima Cena cogli Apostoli e la Lavanda dei piedi sono rappresentazioni che adornano il resto dello spazio, ma scorrette per disegno, sono trascuratamente dipinte e piene d' imperfezioni. La vôlta è stata coperta di bianco.

Chiesa di San Francesco

Nella chiesa di San Francesco in Gubbio, in una delle Cappelle laterali alla maggiore ridotta ad uso di campanile, vedonsi ancora taluni degli affreschi, di cui era adorna. Nel mezzo della vôlta è dipinto dentro un tondo Nostro Signore col libro chiuso in una mano in atto di benedire, fra i due evangelisti Luca e Matteo. Sono figure di scarso valore artistico, dal tipo non gradevole e dalle forme magre ed ossute. La parte prevalente è quella degli accessorii, poichè, non ostante una tal quale semplicità di panneggiamenti, le stesse aureole dorate e alquanto in rilievo contengono ornati. Sulle pareti vedesi ancora un Santo Vescovo coi resti d' altre figure di Santi e di Sante. I caratteri di questi affreschi son quelli dei pittori di Gubbio della fine del secolo XIV, ma nei rispetti dell' arte, migliori, di quelli ultimamente ricordati in Santa Maria dei Laici.

Ma Gubbio aveva anche una scuola di musaicisti. Il Della Valle nomina un Angioletto da Gubbio come musaicista ad Orvieto nel 1321 e 1329, [1] il quale più tardi si trova in Assisi a lavorare alle finestre istoriate nella chiesa inferiore di San Francesco, insieme con Pietro da Gubbio e Bonino di Assisi. Gli stessi artisti fornirono anco i vetri colorati per la cappella del Crocifisso nello stesso Santuario di Gubbio. Nella Galleria Ranghiacci sono attribuiti ad Angioletto alcuni pezzi di tavola rappresentante l' Assunzione della Vergine, la qual tavola trovavasi un tempo nella chiesa di San Domenico in Gubbio. Fra i Santi

Galleria Ranghiacci.

[1] Vedi *Storia del Duomo di Orvieto*, vol. I, pag. 272 e 384.

che vi sono dipinti vedonsi Santa Lucia, Santa Caterina ed un' altra Santa, oltre due àngeli che suonano e parte d' un busto di San Tommaso, le quali figure però, per le qualità loro, piuttosto che alla seconda metà del secolo XIV, sembrano appartenere alla prima del secolo successivo. Hanno forme povere, angolose e scarne, specie nelle estremità, pure non mancando d' un tal quale fare aggraziato. Le tinte delle carni sono rosee e in generale hanno colorito gaio e piacevole. Difettano però di rilievo e sono notevoli per molta ricercatezza nella foggia delle vesti, riccamente adorne di fini e dorati ricami. L' acconciatura del capo è fatta a treccie legate da nastri. Le aureole finamente lavorate e dorate irraggiano luce. Nel tutt' insieme può dirsi piuttosto un lavoro da miniatore o da pittore di vetri, che non da pittore di quadri o d' affreschi. Questi frammenti non mancano d' una certa importanza artistica, come quelli che ci rivelano l' origine dell' arte che più tardi localmente si svolge, discorrendo della quale dovremo ricordare tra gli altri anco Matteo da Gualdo.[1]

Convento di Sant' Agostino in Fabriano.

Nell' antico refettorio del convento di Sant' Agostino, ora ridotto a magazzino di legname nella vicina Fabriano, abbiamo veduto insieme con altri dipinti in più o meno cattiva condizione e rappresentanti episodii della Passione di Cristo, una grande Crocifissione, le cui qualità artistiche la rivelano lavoro degli antichi pittori vissuti alla fine del 1200 e nella prima parte del secolo successivo. Sono pitture attribuite a Bocco, ricordato dal Lanzi e dal Ricci, il quale lavorava in Fabriano nel 1306.[2] Il Colucci ricorda anche un Francesco Tio da

[1] Tra quei Santi è più notevole la figura di Santa Lucia, la quale tolto, fra il pollice e l' indice, un occhio dai tanti che con la destra tiene sopra un piatto, pare lo offra come fosse un fiore.

[2] Vedi Lanzi, op. cit., vol. II, pag. 17, e Ricci, *Memorie della Marca di Ancona*. Macerata, 1834, vol. I, pag. 86.

Fabriano, le cui opere da molti anni andarono perdute.[1] Nella sagrestia della chiesa di San Niccolò in Fabriano vedesi su fondo dorato un Cristo Crocifisso, coi soliti episodii ai lati, lavoro pur esso di qualche pittore di quei paesi, vissuto nella metà del secolo XIV.

Chiesa di San Niccolò.

Altri nomi di pittori sono ricordati dagli storici su menzionati, ma come di quelli non è rimasta alcuna opera, così dobbiamo passarli sotto silenzio. Uno però, cui certo non manca merito artistico e del quale si ha qualche dipinto, è Allegretto Nuzi da Fabriano. Questo pittore fu già da noi ricordato a Gubbio, quando s'ebbe a parlare di un quadro nella chiesa di Santa Lucia. Non è noto l'anno della sua nascita, ma il suo nome lo troviamo registrato nel 1346 nel libro dell'arte dei pittori in Firenze, col nome di Allegretto Nucci.[2] Il Ricci ricorda di aver trovato nei manoscritti da lui veduti a Fabriano, che il Nuzi lavorò per qualche tempo anche a Venezia,[3] ma nulla finora è stato scoperto a conferma del fatto, e nulla di lui vedesi in quella città. Benchè ascritto all'arte in Firenze, tuttavia la sua maniera è sempre quella della Scuola Umbra, e perciò si accosta più alla Scuola Senese che alla Fiorentina. La pittura più antica che noi conosciamo di lui è quella che trovavasi nell'Ospizio dei Camaldolesi alla Lungara a Roma, e la quale presentemente vedesi in Vaticano, nella raccolta dei quadri del Museo Cristiano.[4]

Museo Cristiano al Vaticano.

Rappresenta la Madonna seduta in trono col Putto ritto in piedi sulle ginocchia in atto di benedire. Più in basso vedonsi da una parte le figure dei due commit-

[1] Vedi Colucci Giuseppe, *Antichità Picene*, tom. XXV, pag. 183, ricordato anco dal Lanzi, op. cit., vol. I, pag. 333.

[2] Vedi Gaye, *Carteggio*, op. cit., vol. II, pag. 37.

[3] Vedi Ricci, op. cit., vol. I, pag. 88.

[4] Nella credenza num. 7.

tenti con un fanciullo, e dall' altra quelle delle mogli d'essi con le figlie, ma tutte in piccole proporzioni. Ai lati sono San Michele Arcangelo e Sant' Orsola. La Vergine inclina il capo con un movimento timido e mite che dà alla figura l'espressione modesta e buona, propria di quei pittori in cosiffatte rappresentazioni. Il colorito è gaio e ben fuso, benchè alterato dai ritocchi e dalle vernici.[1] In basso leggesi: ALEGRITVS · NVTII · ME · PINXIT · A · M · CCCLV. Dobbiamo però riconoscere che in questo come negli altri lavori suoi che ricorderemo, il Nuzi si mostra in arte di minore ingegno del Palmerucci, il quale sembra a noi il più valente di questa scuola.

Chiesa di San Francesco ad Aprio.

Nella chiesa di San Francesco ad Aprio nelle Marche è ricordata una tavola di Allegretto Nuzi, rappresentante la Vergine con altri Santi e con l' iscrizione seguente: HOC · OPUS · FECIT · FIERI · FRATER · OFREDVTIVS · GALTERVTII · SVB · ANNO · DOMINI · MCCCLXVI ·, e sotto: ALLEGRIT · DE · FABRIANO · ME · PINXIT.[2]

Duomo di Macerata.

Tre anni più tardi Allegretto dipinse per frate Giovanni chierico, precettore a Tolentino, la tavola che presentemente trovasi nella sagrestia del Duomo di Macerata. Nel mezzo havvi la Vergine seduta in trono che guarda il Bambino ritto in piedi sulle ginocchia. Questi con un uccellino nella mano destra guarda alla sua volta la madre. Ai lati del trono sono dipinti molti Santi, tra cui sul davanti si riconoscono fra i primi, le figure di Santa Rosa e Caterina rivolte verso la Vergine ed il Bambino. In una delle tavole laterali trovasi Sant' Antonio abate, rivolto alla Vergine colla mano destra appoggiata al bastone e l' altra sollevata, come di persona che sta

[1] La figura di Sant' Orsola ha sofferto più delle altre.

[2] Vedi lettera del conte Servanzi Collio al signor marchese Ricci, Sanseverino, 1845, riportata nel num. 27 del *Kunstblatt*, dell' anno 1847.

per parlare. Nell' altra havvi la figura di San Giuliano, volta alquanto alla Vergine, e che, mentre la guarda, tiene la mano sinistra alla cintura dell' abito e coll' altra l' asta della bandiera. Nella cuspide di mezzo vedesi Cristo Crocifisso entro una formella, e più in basso ai lati la figura di Mosè da una parte e di Elia profeta dall' altra, coi rispettivi cartelli spiegati. Nelle due cuspidi laterali entro formelle è rappresentata in mezze figure l' Annunziazione dell' Angelo a Maria e sulla finta base del trono leggesi: ISTAM · TABVLAM · FECIT · FIERI · FRATER · JOHANNES · CLERICVS · PRECEPTOR · TOLENTINI · ANNO DOMINI · MCCCLXVIIII. Nella cornice si vede scritto: ALEGRITTVS · DE · FABRIANO · PINXIT · MCCCLXVIIII. Anche in questa tavola predominano le consuete forme gentili e l' espressione graziosa altrove osservate nei lavori della Scuola. L' esecuzione è molto diligente, e gli accessorii sono lavorati assai finamente con oro.[1] Fra tutte, la figura di San Giuliano rappresenta più d' ogni altra le qualità proprie del Nuzi. Ha la testa ovale, il mento a punta grosso e sporgente, le guancie paffute e carnose, piccola la bocca, tumide le labbra, alta la fronte, folta e ricca la capigliatura, che dai lati scende copiosa sulle spalle, mettendo in evidenza il lungo e largo collo. Le estremità sono, come sempre, magre e piccole, scarne e lunghe le dita, e meschine le giunture delle mani e del braccio. Le proporzioni sono però regolari. La figura di Sant' Antonio abate non manca di espressione severa, non ostante le sue forme oblunghe e profilate, l' alta sua fronte e la lunga barba. Le stesse qualità, già riscontrate nella figura di San Giuliano con le sue forme gentili, predominano anche nelle altre dipinte ai lati del

[1] Il colorito è alquanto oscurato dal tempo, e mancano alcune delle parole componenti il nome di Sant' Antonio abate e di San Giuliano.

trono, come non manca di un certo fare grazioso la Madonna col Putto.[1]

Tavole in Casa Fornari a Fabriano.

Nel 1372 Allegretto dipinse la tavola colla Vergine seduta in trono col Bambino, da noi veduta nella raccolta dei quadri del signor Romualdo Fornari in Fabriano. Il Putto ritto in piedi è tenuto con espressione affettuosa dalla madre sulle sue ginocchia, e mentre il Bambino accarezza il viso della madre, volge a noi la testa. Anche in questo lavoro si riscontrano le qualità osservate negli altri, quantunque si scorga nel tutt' insieme un fare più largo e nelle figure proporzioni più sviluppate, che nulla tolgono però a quell' espressione di dolcezza che è precipua qualità della Scuola. Sulla base del trono leggesi: HOC · OPVS · PINXIT · AEGRITVS · NVTII · DE · FABRIANO · ANNO · MCCCLXXII.[2] In questa stessa galleria havvi su fondo dorato, ma assai danneggiata, una mezza figura della Madonna col Putto in braccio e un *Ecce Homo* in tavola, che forse fu un tempo la cimasa d' un altro quadro. Le qualità e le forme di questi dipinti sono bastevolmente buone, come è chiaro il colorito, e le qualità sono quelle stesse che si osservano nei lavori del Nuzi e dei seguaci suoi.

Galleria di Berlino.

Nella Galleria di Berlino vedonsi due tavolette del Nuzi che si possono dire due vere miniature, pel modo diligente e accurato con cui sono dipinte. Una di esse rappresenta la Madonna seduta in trono col Putto nelle braccia. Questi guarda innanzi a sè, mentre succhia un ditino della sua mano destra, e tiene colla sinistra abbassata un cardellino per un' ala. A destra havvi San Bartolommeo e Santa Caterina a sinistra. Il fondo è do-

[1] Le figure hanno proporzioni di circa un quarto il naturale.

[2] La Madonna indossa una veste rossa ricamata a fiori, con un manto azzurro ricamato in oro a fiorami. Ha in capo la corona che spicca sull' aureola da cui è circondata la testa. Il Putto veste una tunichetta verde tutta ricamata. Le figure hanno proporzioni di metà circa il naturale.

rato, e in basso si legge: ALEGRICTVS · DE · FABRIANO · ME · PINXIT. È un grazioso dipinto del nostro pittore, e che insieme con le qualità comuni agli altri suoi lavori ha un colorito vago e piacente. La seconda, colla stessa impronta, rappresenta Cristo Crocifisso col pellicano sopra la Croce e in basso la Maddalena in ginocchio, che stretta al tronco bacia i piedi insanguinati di Cristo. Da un lato sta la Madonna a braccia abbassate, guardando con dolorosa espressione il figlio. Dall' altro San Giovanni Evangelista che in atto di dolore accenna al morto maestro. E come oltre l' identità dei caratteri della pittura è pari anche la misura delle tavolette, così non ci par difficile che fossero due parti di un sol quadro. Le figure sono svelte, e nel tutt' insieme può dirsi un dipinto non privo di buone qualità. [1]

Duomo di Fabriano.

Nella sagrestia del Duomo di Fabriano abbiamo veduto una tavola con mezze figure, di grandezza quasi al naturale, rappresentante la Madonna col Bambino fra i Santi Giovanni evangelista e Santa Maria Maddalena da un lato, San Bartolommeo e San Venanzio dall' altro. Nella cuspide di mezzo è dipinta la figura di Cristo, e nelle altre una mezza figura d' un Santo. Questo dipinto ha le qualità e l' impronta delle opere d' Allegretto, come deve aversi per opera sua o dei seguaci suoi un' altra tavola, un tempo esistente nella sagrestia di Sant' Agostino, rappresentante il patrono della chiesa dipinto fra Sant' Antonio da Padova e San Martino. [2] Comparando questi dipinti, specialmente l' ultimo che è anche il meglio conservato, con quelli di Gubbio, si possono facilmente riconoscere i legami di figliazione che passano

[1] Il primo è indicato col num. 1076, ed il secondo col num. 1078, provenienti l' una e l' altra dalla raccolta Solly.

[2] Questa tavola passò nella Galleria Comunale, ed è indicata col num. XXVII.

tra la scuola di Gubbio e quella della vicina Fabriano, e per conseguenza colle opere di Gentile da Fabriano, di cui a suo tempo dovremo discorrere. Secondo il Ricci, l'Allegretto morì nel 1385, e fu seppellito in Santa Lucia di Fabriano. [1]

Badia di Cancello.

A poche miglia da Fabriano, nella chiesa della Badia di Cancello appartenente ai canonici del Duomo, abbiamo vedute tre tavole con fondo dorato, una delle quali con Sant' Antonio abate e San Giovanni evangelista; la seconda con San Giovanni Battista e San Venan-

[1] Vedi Ricci, op. cit., vol. I, pag. 90.

Chiesa di Santa Lucia.

Allegretto può anche essere l'autore di certi affreschi molto danneggiati e in parte ridipinti, che abbiamo veduti in Santa Lucia di Fabriano che fu un tempo sagrestia della chiesa di San Domenico, nei quali, tra gli altri soggetti, sono rappresentate talune storie cavate dal libro dell' *Apocalisse.* Nella parete a sinistra entrando, è dipinta una donna con un fanciullo in braccio in atto di cogliere qualche frutto da un albero. La parte inferiore del dipinto è stata tutta rifatta a nuovo. A questo succede la figura d'una giovane donna rappresentata a cavallo d' un mostro dalle sette teste coronate, dalla cui bocca esce la seguente scritta: LA PUTANA BABILONIA. La donna ha una cintura azzurra attorno al capo, in una mano il calice e nell'altra una tromba. Nella parete di rimpetto è dipinto Cristo crocifisso coi soliti episodi. Nel fondo è figurata da un lato una torre mezzo diroccata, sulla quale sta scritto: SINAGOGA, e dall'altro, egualmente ridipinto, vedesi il Demonio in fuga. Nell'ultima parete sono rappresentati i Santi della Tebaide, la morte della Madonna, la sua incoronazione in Cielo per opera del Salvatore, e nella parte superiore il Padre Eterno con figure d'Angeli ai lati che fanno musica e cantano. Nella vôlta vedonsi quattro figure di Santi Francescani; il rimanente della pittura fu coperto di bianco. Benchè molto danneggiato dal tempo e dai restauri abbiamo creduto prezzo dell'opera ricordarlo, e per essere il solo affresco che si conosca del Nuzi e perchè secondo il Ricci (op. cit.,vol. I, pag. 88) portava le date degli anni 1345 e 1349. Questi dipinti non vanno però confusi con quegli altri che vedonsi nel già refettorio della soppressa chiesa di San Domenico, ora ridotta a granaio, colla data del 1480 DIE 25 FEBRVARII, la qual data è sufficente a dimostrare che non sono opera di Allegretto, ma bensì, come noi pensiamo, di Antonio da Fabriano, di cui avremo a parlare dopo del pittore Gentile.

Chiesa di San Domenico

Il Ricci (op. cit., vol. I, pag. 88) ricorda ancora a Fabriano altri affreschi come eseguiti dal Nuzi nel chiostro di Sant' Antonio abate, i quali portavano la data dell' anno 1363, e un altro dipinto con Sant' Antonio fra due Santi inginocchiati che vedevasi nella sagrestia della stessa chiesa, e la decollazione di San Giovanni Battista, nell' Ospitale del Buon Gesù.

zio.[1] Queste figure hanno tutte l'impronta dei lavori d'Allegretto Nuzi, e sono anzi tra i migliori che di lui conosciamo. A queste è da aggiungere un' altra tavola rappresentante la Madonna col Putto in braccio,[2] fra San Giovanni evangelista e un Santo Vescovo da una parte, San Giovanni Battista e un altro Santo con bandiera in mano, dall'altra.[3] In ciascuno dei tondi delle cimase laterali havvi un Angioletto, mentre manca la pittura in quella di mezzo. Anco questa tavola può per la qualità della pittura essere attribuita al Nuzi.

Chiesa di San Niccolò in Tolentino.

Nella chiesa di San Niccolò, nella vicina città di Tolentino, vedonsi degli affreschi, in parte mal ridotti, che furono erroneamente attribuiti al gran maestro fiorentino, quando invece ricordano pittori di secondo ordine vissuti in questi paesi nella seconda metà del secolo XIV. Nella vôlta abbiamo i quattro Evangelisti ed i quattro Dottori della Chiesa, e nella profondità dei quattro costoloni otto figure allegoriche delle virtù. Il modo con cui sono pensate ed eseguite queste allegorie, che sono le meglio dipinte, ricorda piuttosto la maniera senese che non la fiorentina, della prima delle quali questi pittori di Gubbio e Fabriano si mostrano seguaci. Così tra le storie della Passione di Cristo havvene talune, come la Circoncisione e la Strage degli Innocenti, che rammentano quelle dei pittori senesi del secolo XIV, mentre per talune altre vediamo seguìto il vecchio modo tradizionale. D'opera

[1] Di queste la figura di Sant'Antonio abate è quella che più ha sofferto. Le figure hanno proporzioni di poco inferiori alla grandezza naturale.

[2] In più luoghi è caduto l'oro dal fondo e scomparso in gran parte il colore dalle vesti della Madonna e del Putto.

[3] Anche qui il fondo dorato manca in parte. Questi dipinti erano prima abbandonati in luogo umido, ma dopo scritte queste pagine, vennero trasportati in una stanza della libreria della Cattedrale di Fabriano, fermando le parti che minacciavano di cadere e riempiendo i vuoti, ma senza che la pittura fosse toccata con colori.

tanto vasta è ben probabile che fossero parecchi gli artisti esecutori, la qual cosa per noi è dimostrata anche dalla diversità di tecnica esecuzione, che si riscontra in talune parti. Comunque, è sempre l'opera più vasta e più importante rimasta in queste contrade coll' impronta dell' arte locale.

Chiesa di San Salvatore a Monte Giorgio

Francescuccio Ghissi di Fabriano è contemporaneo d' Allegretto. Il migliore dipinto che abbiamo veduto di lui, è la tavola che trovasi nella chiesa di San Salvatore degli Agostiniani a Monte Giorgio, nella provincia d' Ascoli. La Vergine su fondo dorato cosparso di stelle è rappresentata sotto un arco seduta sur un cuscino posto sul pavimento. Ha il Bambino al petto in atto di succhiare, e manda tutt' intorno raggi di luce, avendo sotto di sè dipinta la luna. A lei davanti vedesi un angelo inginocchiato con le mani conserte al seno e una corona di fiori sul capo. Presso di lui leggonsi le seguenti parole: PULCRA · EST · LUNA. In alto dentro due tondi è dipinta con mezze figure l' Annunziazione dell'Angelo a Maria e nella parte inferiore leggesi la seguente iscrizione: HOC · OPVS · FECIT · ET · DEPINSIT · FRANCISCVTIVS · GHISSI · DE · FABRIANO · SVB · ANNO · DOMINI · MCCCLXXIII. Questo dipinto, che rispetto alla maniera, si accosta a quella di Allegretto, mostra un soverchio sfarzo di accessorii assai minuziosamente eseguiti a ricami e fiori dorati, com' è proprio dell' arte del miniare.[1] Questo genere di composizione fu ripetuto altre volte dallo stesso Francescuccio, con poche varianti. Una di queste tavole trovasi nella chiesa di Sant' Agostino in Ascoli, detta la Madonna della Pace. La Vergine è qui pure seduta sopra un cuscino collocato

Chiesa di Sant'Agostino in Ascoli.

[1] La Vergine è di grandezza quasi naturale. La tavola ha uno spacco dall' alto al basso che passa sulla figura dell' Angelo e sulla parte inferiore della Madonna.

sul pavimento, ed è in atto d' allattare il Bambino. Ai suoi piedi vedesi la luna, e il fondo dorato è cosparso di stelle. [1] Dinanzi alla Vergine stanno in atto reverente due Angeli colle braccia incrociate al seno. Superiormente entro due tondi havvi anche l' Annunziazione dell' Angelo a Maria. L' esecuzione è però inferiore a quella dell' altra tavola. Nella chiesa di San Marco, presso Jesi, havvi una Crocifissione, con Longino in atto di trafiggere colla lancia il costato del Salvatore, la Madonna che sviene ed è sorretta dalle Marie e da San Giovanni, la Maddalena ai piedi della croce con l' episodio dei soldati che si dividono la veste di Cristo. Il dipinto è molto alterato dal restauro, ma i suoi caratteri ricordano le opere dei pittori trecentisti.

Chiesa di San Marco in Jesi.

Nel coro della chiesa dei Domenicani a Fermo e coll' impronta dei lavori del Ghissi vedesi una tavola colla Madonna seduta, che irradiando luce allatta il Bambino. Il fondo è dorato e cosparso di stelle, ed evidentemente era parte d' una tavola maggiore. [2] Un altro dipinto della stessa maniera, ma d' esecuzione assai dozzinale, abbiamo veduto nella raccolta del signor Fornari a Fabriano. Rappresenta su fondo dorato la Madonna seduta che allatta il Bambino, mentre a lei davanti sono inginocchiati due Angeli con le braccia piegate al seno. In-

Chiesa di San Domenico in Fermo.

Raccolta del sig. Fornari in Fabriano.

[1] La Madonna è quasi di grandezza naturale.

[2] E dacchè si discorre di Fermo, ricorderemo ancora come siavi nella sagrestia di San Domenico un dipinto della fine del secolo XIV, i cui caratteri lo designano come opera d' un mediocre pittore della scuola paesana, il quale però mostra nelle composizioni sue d' aver veduto le opere dei seguaci di Giotto. La pittura rappresenta la Vergine col Bambino, l' Adorazione dei Re Magi, la Natività, la Resurrezione di Cristo, e nelle cimase la Vergine tra gli Apostoli e alcuni Santi. L' esecuzione è rozza, il tipo delle figure è brutto, come sono difettose le forme e fiacco il colorito. Altre pitture noi abbiamo vedute, ma di qualità tanto scadenti, da non meritare d'essere ricordate.

Chiesa di San Domenico a Fermo.

feriormente si legge la seguente manchevole iscrizione:

À · D · MCCCLXXXXV · FRANCISC.... S · ME · FECIT.

Museo Cristiano al Vaticano.

Nella credenza N. 13 del Museo Cristiano al Vaticano, vedesi una tavoletta rappresentante su fondo dorato a nuovo la Madonna, che seduta sopra un cuscino allatta il Bambino, spandendo intorno raggi di luce. Questa pittura è attribuita ad Allegretto da Fabriano, mentre noi crediamo sia del Ghissi, il cui nome abbiamo già ricordato, quando si discorse d' alcune pitture che trovansi in Napoli.[1] Ma da quanto già si disse è per noi manifesto, che i Senesi assai più dei Fiorentini ebbero influenza sull'arte di Gubbio e di Fabriano. I pittori della stessa Perugia non produssero durante quel secolo nulla di notevole nei rispetti dell' arte, chè anzi si mostrano inferiori per merito ai pittori di Gubbio e di Fabriano. Il che fa meraviglia non poca, quando si pensa, che a pochi passi da Perugia, in Assisi, i grandi pittori della scuola di Firenze e di Siena lasciarono tanto nobili esempi della loro operosità e del loro genio.

Chiesa di San Francesco in Perugia.

La tavola più antica che si ricordi a Perugia e che si vede nella chiesa di San Francesco, rappresenta Sant' Egidio ritto in piedi sotto una finta nicchia sostenuta da colonnette, con ai lati tre storie per parte della sua vita. Secondo la tradizione questo dipinto copriva un tempo la tomba del Santo, la cui salma fu trasportata a Perugia nel 1262.[2] Il Rosini a giusta ragione dubita tanto di quel che afferma la tradizione, quanto di quel che attestano i due perugini ricordati in nota, ed osserva, dovere il quadro per le sue qualità artistiche

[1] Vedi il vol. I, pag. 552.

[2] Vedi Mariotti, *Lettere pittoriche*. Perugia, 1788, vol. I, pag. 32; e Orsini, *Guida di Perugia*, pag. 315. Nel rovescio della tavola havvi una dichiarazione in latino dell' anno 1777 dei pittori Sperandio Mariotti e Francesco Appiani perugini, i quali attestano che il dipinto appartiene al secolo XIII.

appartenere alla fine del XIV secolo o al principio del successivo.[1] Il dipinto mostra infatti le qualità ed i difetti predominanti nei lavori eseguiti in quei paesi, sullo scorcio del secolo XIV e nella prima parte del successivo, siccome è provato anco dalle pitture del Bonfili e del Boccati da Camerino, e d'altri seguaci di quella maniera. Abbiamo già detto come tra i pittori dimoranti in Perugia siasi trovato un Bartolommeo o Meo di Guido Graziano da Siena, il quale si stabilì colà nel 1319.[2] Alcune tavole di lui, provenienti da Montelabate, si possono vedere nella Galleria di Perugia. Il maggiore dei suoi dipinti costituito da più tavole riunite, delle quali taluna è monca e le rimanenti sono in cattivo stato di conservazione, rappresenta la Madonna col putto in braccio che, secondo l'uso della Scuola Senese, con una mano tira a sè per coprirsi il rosso manto che ne veste la figura. Nelle tavole laterali sono dipinti quattro santi e nella parte inferiore della cornice havvi la seguente iscrizione: OPUS · PINXIT · MEVS · SENES.[3] È que-

Galleria di Perugia.

[1] Vedi Rosini, *Storia della Pittura*, op. cit., vol. I, pag. 201. Dopo scritte queste pagine la tavola fu trasferita nella quadreria Comunale.

[2] Vedi il nostro vol. I, pag. 284.

[3] La Madonna ha guasto il volto, rifatta la mano e restaurato il manto rosso del Bambino. Da un lato vedesi San Gregorio e San Giovanni Battista, le cui vesti sono in parte ridipinte. Quest' ultimo Santo, che pur mostra la maniera e l'arte di Meo, non doveva originariamente far parte di questa tavola, ma vi dovette essere aggiunto allo scopo di riempire il vuoto lasciato dalla mancanza della pittura. Sopra queste due, altre otto tavole dovevano esservi con due Santi per ciascuna, dei quali però non sono rimasti che Sant' Antonio abate e San Benedetto. Nelle due cuspidi havvi un Angelo per ciascuna. Sopra la tavola della Madonna col Putto sono le figure di due Profeti, e nella cuspide di mezzo Cristo benedicente. Dall' altro lato della tavola centrale sono dipinti San Giovanni Evangelista e Sant' Emiliano vescovo. Superiormente con le tracce d'una non è rimasta che la figura di Santa Caterina, mentre nelle cuspidi vedesi un Angelo per ciascuna. Sono tutte mezze figure ad eccezione del Putto, e la Madonna è di grandezza naturale. La tavola è registrata col num. 105, e dopo scritte queste pagine fu trasportata nel palazzo del Comune.

sta in vero un' opera assai dozzinale della Scuola Senese del secolo XIV. Le stesse qualità mostrano anche le altre tavole, una delle quali assai danneggiata porta il N. 118 e rappresenta la Madonna col Putto. Una seconda col N. 116, erroneamente attribuita a Lippo Memmi, rappresenta San Giovanni Battista insieme con la mezza figura della Madonna col Putto in braccio che accarezza la madre. Il vescovo Sant' Emiliano con Santa Maria Maddalena, indicati col N. 116, e Santa Caterina con San Francesco, indicati col N. 95, sembra che formassero parte con le due ultime figure d' un solo dipinto. In questa Galleria trovasi pure una tavola con le figure quasi al naturale della Madonna col Bambino in braccio fra i Santi Paolo e Benedetto, con due Angioli ai lati del seggiolone, altri due che pregano e due che dietro la spalliera reggono disteso un drappo. Questa tavola registrata col N. 114 proviene anch' essa da Montelabate ed è attribuita a Guido da Siena, mentre l' impronta sua e la sua tecnica esecuzione ce la dimostrano come un lavoro assai inferiore a quelli di Duccio, senza escludere che possa essere stato forse uno dei primi eseguiti da Meo nell' Umbria. Ma lavori di maniera senese che si confonde con quella paesana e prevalente in luogo, furono portati nella Galleria di Perugia da altri paesi della provincia poco dopo l' avvenuta soppres-

Vigoroso da Siena.

Da ultimo venne esposta nella quadreria la tavola d' un altro pittore Senese coi caratteri e difetti inerenti alla Scuola sul finire del secolo XII; e col colore oltre a ciò divenuto oscuro. Rappresenta in grandezza naturale la Vergine col Putto in braccio nel mezzo, con San Giovanni Battista e Santa Maria Maddalena da un lato, San Giovanni evangelista e San Giuliano dall' altro. Nelle cuspidi di mezzo è dipinto Cristo che benedice, e nelle quattro laterali un Angelo in ciascuna. Sotto la tavola di mezzo leggesi il nome del pittore VIGOROSO DA SIENA MCCLXXX. Questo pittore senese è ricordato dal Padre della Valle (*Lett. Sen.*, op. cit., vol. I, pag. 242) fra quelli che nel 1292 dipinsero insieme con Gilio e Diotisalvi, da noi ricordati a pag. 278 del vol. I, le coperte dei libri per il Camarlingo.

sione degli Ordini religiosi. Ma poichè essi nulla tolgono od aggiungono a quanto si disse nei rispetti dell' arte e del suo svolgimento, così non crediamo prezzo dell' opera discorrerne partitamente, tanto più che la maggior parte di essi non furono inscritti in catalogo. L' arte di Meo adunque, per quanto ci è noto, è tale da non aver potuto esercitare alcuna notevole influenza sulla Scuola di Perugia; inquantochè dall' esame delle opere di lui si può ragionevolmente credere che fosse pittore di ben scarso merito, che accortosi in tempo di non poter competere coi pittori della Scuola di Siena, andò in cerca di lavoro fuori della patria, fermandosi accortamente in un paese, dove ha forse potuto credere d' esercitare l' arte con suo vantaggio. Certo a noi sembra, che, come già si disse, non poteva con siffatti esempi formarsi in Perugia una buona Scuola di pittura. Da un ricordo del Mariotti [1] sembra che un affresco levato dai muri del Palazzo civico fosse creduto far parte delle pitture ordinate dal Consiglio di Città nel 1297 per le vôlte del Palazzo del Popolo, d' onde venne che tal dipinto prendesse il nome di « Maestà delle Vôlte. » L' affresco rappresenta la Madonna seduta col Putto in piedi sulle ginocchia, il quale, mentre poggia la sua mano sinistra su quella della madre, accarezza coll' altra la faccia di lei. Da un lato e dall' altro vedonsi due Angeli. Questo avanzo di pittura è talmente imbrattato dal restauro, da rendere difficile di potere stabilire con qualche esattezza il periodo, cui può appartenere. Da quanto però è rimasto, e che ancora si vede, a noi sembra un lavoro da potersi attribuire al secolo XIV, per avere piuttosto le qualità pertinenti a un lavoro della Scuola Senese che non d' uno della scuola paesana, come appunto poteva essere fatto da Meo. [2]

Chiesa della Maestà delle Vôlte.

[1] Vedi Mariotti, *Lettere pittoriche*, op. cit., pag. 35-36.

[2] Il Rosini, nel vol. I, pag. 205, dà l' incisione.

Chiesa di San Fiorenzo.

Il meno difettoso fra i più vecchi affreschi da noi visti in Perugia è quello che trovasi nella vôlta d'un pianterreno, già parte dell'antica chiesa di San Fiorenzo, stata poi rammodernata e rimpiccolita. Rappresenta dentro una mandorla il busto del Salvatore che circondato da Serafini irradia attorno a sè raggi di luce, mentre è in atto di benedire colla destra e tiene un libro aperto coll'altra mano. Ai lati, entro formelle mistilinee, vedonsi le figure degli Evangelisti coi rispettivi simboli. In uno degli altari a sinistra dentro la chiesa vedesi di prospetto dipinto in piedi sulla parete con la stessa impronta artistica il Salvatore, il quale benedice colla destra e tiene nell'altra mano un libro chiuso. È questo evidentemente il lavoro d'un pittore di second'ordine, vissuto sulla fine del secolo XIV, mentre invece l'affresco che trovasi nella parete del coro, rappresentante la Madonna col Bambino in piedi sulle ginocchia volto da un lato a benedire, ha bensì le stesse qualità artistiche, ma per essere meglio eseguito, in comparazione degli altri ricordati, tanto potrebbe appartenere alla fine, quanto al primo periodo del secolo XIV. Queste rimanenze di affreschi, che, per quanto lontanamente, pur ricordano le opere dei deboli seguaci giotteschi, ci fanno credere che la chiesa dovesse essere tutta dipinta.[1]

Chiesa di San Domenico

Così nell'antica vôlta della chiesa di San Domenico in Perugia, ora nascosta dalla nuova, stata fatta per rimpicciolire la prima, vedonsi alcune figure di Profeti, molto rozzamente dipinte, ma che hanno le qualità dei lavori eseguiti sulla fine del secolo XIV o anche nei primi anni del successivo.

Monastero di Santa Giuliana.

Sulle pareti del monastero di Santa Giuliana abbiam visto alcune pitture a chiaroscuro rappresentanti scene

[1] Le figure hanno patito danni qua e là, onde talune parti mancano del colore. La grandezza delle figure è al naturale.

della Passione di Cristo e della Madonna con le figure dei Profeti, ed alcuni affreschi in colore colle storie di Santa Giuliana. Queste pitture hanno l'impronta dell'arte locale, quale abbiamo poco innanzi ricordata. [1]

Chiesa di Sant'Angelo.

Altri lavori consimili vedonsi in Perugia sulle pareti della chiesa di Sant'Angelo, i quali in proporzioni diverse mostrano i difetti che si riscontrano nei dipinti eseguiti altrove in quello stesso periodo da artisti di second'ordine, ma sempre coll'impronta della Scuola Umbra. Una di queste pitture rappresenta Santa Appollonia in piedi sopra un pilastro vestita d'un abito giallo con maniche a righe rosse e verdi e coll'istrumento del suo martirio nella mano destra. Vedesi parimenti una testa colossale del Salvatore con altre figure di Santi. I tipi, le forme, il colorito e la tecnica esecuzione sono d'un dozzinale pittore di quello stesso periodo. Anche nell'antica cripta della soppressa confraternita di Sant'Agostino, ora ridotta a granaio, vedonsi affreschi di quel tempo, con l'impronta di lavori eseguiti da mediocri artisti contemporanei. Tra questi havvi l'affresco rappresentante San Tommaso nell'atto di mettere il dito nel costato di Cristo; una parte del *Noli me tangere;* ed una Trinità rappresentata da tre teste incoronate che dal padre Agala e dal Bellarmino fu chiamata una forma assurda e mostruosa di rappresentazione. Havvi ancora porzione della figura di Cristo crocifisso e più in basso le figure, in parte manchevoli, della Vergine, di San Giovanni, Sant'Antonio abate e San Domenico. Sono tutte pitture di qualità scadenti e volgarmente eseguite sulla fine del secolo XIV e taluna anche nel secolo successivo.

Chiesa di Sant'Agostino.

Chiesa di San Francesco

Nella chiesa di San Francesco havvi un affresco, del quale altro più non rimane se non la figura della

[1] Soppresso il convento, vennero la più parte, con grave danno, staccate e trasportate su tela, e collocate nella Galleria comunale.

Vergine dipinta di profilo e seduta col Putto sulle ginocchia, dietro cui vedonsi due Angeli e in alto sopra la capanna altri tre in atto di volare verso la Madonna. Queste figure sono evidentemente gli avanzi d'un'Adorazione dei Magi e l'impronta del dipinto è della Scuola Umbra, più specialmente rivelata dalla Madonna, che pure avendo i consueti difetti della Scuola non manca tuttavia d'una tal quale dolce espressione, mentre si riscontrano maggiori difetti nelle figure degli Angeli. Quantunque sia questo un lavoro di scarso merito, pur si comincia a vedere in esso quella stessa maniera che si riscontra nelle pitture che precedono quelle di Bonfigli, di Fiorenzo di Lorenzo e del Perugino. In basso leggonsi ancora i resti d'una iscrizione . . . . . ERUD · M · CCC · LXXXII · XVII D · MESE · IUN. In una camera presso la sagrestia di San Fiorenzo rimangono ancora, benchè prive d'una parte del colore, ma della stessa maniera, alcuni avanzi d'una figura della Vergine dipinta in grandezza naturale seduta in trono col Putto tra le braccia, il quale succhia tenendosi colle mani al seno della Madre, mentre dietro il seggio due Angeli tengono un drappo disteso e vedonsi in basso le mezze figure di Santo Stefano, San Lorenzo e d'un altro Santo. L'impronta di questo dipinto è d'un lavoro della prima metà del secolo XV; e pure essendo, come opera d'arte, di scarso valore, quell'impronta lo dimostra un'opera di pittore Perugino e ancora accenna all'attinenza tra la Scuola di Gubbio e Fabriano con quella di Perugia.

Chiesa di San Fiorenzo.

Chiesa di San Giovenale in Orvieto.

Anco nella chiesa di San Giovenale in Orvieto vedonsi alcuni dei più antichi e primitivi affreschi, taluni dei quali ricordano il secolo XIII, che è il periodo, cui risale la fondazione della chiesa, ed altri invece che appartengono al secolo successivo ed anche a periodo a noi più vicino. Una Madonna in trono su fondo dorato

Chiesa di Santa Maria dei Serviti in Orvieto.

col Putto e due Angeli ai lati, nella chiesa di Santa Maria dei Serviti, ha l'impronta d'un lavoro della fine del secolo XIII. Questi dipinti, poco più poco meno, hanno tutte le qualità particolari e comuni ai lavori di quell'età, come in questa regione può vedersi anche altrove, dove furono conservati, con questa sola differenza, che in questi, di cui parliamo, predomina, piuttosto che la maniera della Scuola Umbra, quella dell'arte più propriamente locale, e che per certi rispetti ricorda la Scuola Senese. Ma per l'esecuzione affatto dozzinale nulla essi ci rappresentano di nuovo e che sia degno di particolare osservazione. Tutto che in fatto d'arte vedesi in Orvieto pertinente al secolo XIV ed a parte del XV, può riguardarsi come una derivazione della Scuola Senese, non ostante si sappia come uno dei grandi maestri della Scuola Fiorentina, Andrea Orcagna, insieme col fratello Matteo, e prima ancora altri scultori Pisani e Senesi, vi lasciassero opere pregevolissime.[1] Passando da queste ad altre pitture, noi troviamo nel duomo d'Orvieto e precisamente nella Cappella del Santissimo Corporale, molte storie cavate dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, dalla storia del miracolo di Bolsena e dalla leggenda del Santissimo Sacramento, o, come dice il Vasari, « alcune storie di Gesù Cristo e del corpo suo » ma da lui erroneamente attribuite a Pietro Cavallini,[2] mentre in una delle pareti, dov'è situato l'altare, havvi sotto le pitture la seguente iscrizione: « HANC · CAPELLAM · DEPINXIT VGOLINVS PICTOR · VRBEVETERIS · ANNO · DOMINI · MCCCLXIV · DIE · IOVIS · VIII · MENSIS · IVNII. » Questi affreschi, che in gran parte si potevano dire perduti, furono per ordine del pontefice Pio IX restaurati. Ma tanto erano rovinati, che nella mag-

Duomo di Orvieto.

[1] Vedi il nostro vol. I, capitolo IV, pag. 230 e seg.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 84, come già si ebbe a notare nel nostro vol. I, pag 176.

gior parte la pittura fu rinnovata, e quel poco che pur era rimasto dell' antico, fu alla sua volta ripassato con altro colore, tranne poche parti. Questo restauro, benchè sia stato condotto con molta cura, ha tuttavia così alterato l' aspetto delle pitture d' aver tolto ad esse gran parte del carattere originale.[1] Questo pittore Ugolino che non va confuso coll' orefice Ugolino di Vieri, è detto nei documenti Ugolino di Prete Ilario, e dipingeva al tempo che l' Orcagna ed il fratello suo Matteo si trovavano ad Orvieto. Anzi ci è noto che egli fu tra gli artisti Orvietani che presero parte al pranzo dalle autorità locali offerto, col mezzo del loro architetto Andrea di Siena, ai due fratelli Orcagna.[2] Ugolino di Prete Ilario dipinse pure in compagnia di Pietro di Puccio, di Pietro Baroni e di Niccola da Orvieto, che certo avranno avuto una parte secondaria, gran parte del coro del Duomo. La commissione fu data a lui il 30 maggio del 1370, e pare fosse finito il lavoro nel 1378.[3]

Sulla vôlta di questa vasta abside è dipinta l' Incoronazione della Madonna, Cristo in trono sorretto dagli Angeli e la gloria dello Spirito Santo; nella parete l' Assunzione della Vergine, e più in basso, metà per parte, sono rappresentate le figure degli Apostoli, dei Profeti, degli Evangelisti e dei Dottori della Chiesa. Fatta eccezione di alcuni affreschi eseguiti più tardi dal Pinturicchio, come avremo occasione di notare nella vita di lui, le migliori di queste pitture sono del ricordato Ugolino, di cui certamente sono tutte o la maggior parte delle 26 com-

[1] Il lavoro fu allogato a Ugolino di Prete Ilario nel 1357, cui furono dati compagni Domenico di Meo e Frate Giovanni Leonardelli. Vedi Luzi Lodovico, *Duomo di Orvieto.* Firenze, tip. dei Succ. Le Monnier, 1866, pag. 200.

[2] Vedi Della Valle, op. cit., pag. 115-116 e 284 oltre il nostro vol. II, Vita di Orcagna, pag. 154.

[3] Vedi Luzi, op. cit., pag. 210 e 373.

posizioni, avendo egli avuta la commissione e la direzione del lavoro. Le qualità tanto di questi, quanto dei dipinti nella cappella del Santissimo Corporale, rivelano bensì un' arte non priva d'un certo merito, ma che nella storia non può avere che un' importanza affatto secondaria. Essa ha molto dell' arte senese, quale si vede nelle opere di Bartolo di mastro Fredi e di Taddeo di Bartolo, suo scolare.[1] Come già abbiamo notato, dopo avere lavorato alcuni mosaici nel 1387 alla facciata del Duomo di Orvieto, fu Pietro di Puccio invitato a Pisa nel 1390 da Parasone Grassi Operaio, per dirigere i lavori in quel Camposanto.[2] Percorrendo gli altri paesi dell' Umbria vedonsi qua e là alcuni dipinti con l' impronta dei lavori eseguiti sulla fine del secolo XIV e sul principiare del successivo.[3]

Camposanto di Pisa.

[1] Anche gli affreschi dell' abside hanno in più maniere patito danno, sia per l' umidità delle pareti, sia per gli effetti o il modo tenuto nel restauro.

[2] Per il lavoro da Pietro di Puccio eseguito a Pisa, vedi il nostro vol. II, pag. 85.

[3] Oltre i dipinti antichi esistenti a Spoleto e suoi dintorni e da noi ricordati nel volume I, non vogliamo passare sotto silenzio un Cristo in Croce su tavola colla data dell' anno 1257, da noi visto nel convento di Santa Chiara in Trevi. Pitture del secolo XIV o del principio del successivo vedonsi in Foligno, e tra esse sono da notare particolarmente quelle esistenti nella cappella consacrata alla Beata Angelina nella chiesa delle monache di Santa Chiara, che sono rozzo lavoro del secolo XIV, senza ragione attribuito a Giotto. Altri affreschi si possono vedere a Terni in una cappella della già chiesa di San Francesco, rappresentanti il Paradiso, l' Inferno, il Giudizio finale ed altre storie analoghe. Nell' affresco del Paradiso vedonsi introdotte tre figure che molto probabilmente rappresentano i committenti, come si può dedurre dalla seguente iscrizione che trovasi nella parte inferiore della parete: HAEC . EST . CAPELLA . HEREDV . DI . GIOVANNI . DI . PARADISI . DE . INTERNE . F . A . MCCCL . . . . » È un' opera di mediocre, ma di diligente esecuzione, che ha le qualità consuete dei lavori esistenti nell' Umbria. In San Domenico di Spoleto, con l' impronta dei lavori dello stesso secolo, vedonsi in una cappella ora ridotta a campanile, avanzi di pitture rozzamente eseguite. Fra le altre figure havvi quella di Cristo col libro aperto in una mano e l' altra in atto di benedire, insieme coi resti d' una grande Crocifissione. Nella chiesa di San Francesco di

Trevi.

Foligno.

Terni.

Spoleto.

Chiesa di San Giuliano in Rimini.

In Rimini, nella chiesa Suburbana di San Giuliano, abbiamo veduta appesa all' alto della porta interna

Diruta.

Diruta vedesi un affresco rappresentante alcune storie della vita di Santa Caterina d'Alessandria, con una iscrizione corrosa dal tempo e con la seguente manchevole data: AD MCCCL.... Le qualità del dipinto son quelle d'un lavoro eseguito da un mediocre seguace della maniera di Giotto, sempre preferibili in arte a quelle or ora ricordate.

Spello.

E nella stessa categoria devono essere classificati altri affreschi, in cattiva condizione, che trovansi nella nave di mezzo della chiesa di San Claudio a pochi passi da Spello. Rappresentano San Rufino, la Vergine col Putto in braccio, San Michele, Cristo in croce con due Santi per lato. Sotto vi è scritto: ANNO DOMINI MCCCLXXXIII. Nella parte più bassa vedonsi i resti d'un altro dipinto che pare fosse una Crocifissione. Altre pitture dello stesso periodo abbiamo vedute nell' Umbria; ma perchè sono lavori di scarso merito e che nulla tolgono e nulla aggiungono a quanto abbiamo detto, così rimandiamo il lettore al libro di Mariano Guardabassi, *Indice-Guida dei Monumenti pagani e cristiani dell' Umbria,* Perugia, 1872.

Ferentillo.

E qui è bene ricordare, come nell' antica abbazia di San Pietro di Ferentillo nel circondario di Spoleto, di proprietà della famiglia Ancajani, vedansi ancora i resti dei dipinti murali, di cui era adorna. I più antichi sono rappresentazioni inspirate dal Testamento Vecchio. Noi non conosciamo altro che le riproduzioni fotografiche dei meglio conservati. Rappresentano la Creazione del Cielo, della Terra e della Donna; Adamo che signoreggia gli animali e Cristo in Gerusalemme. Se dovessimo far giudizio dalle fotografie, le pitture mostrano gli stessi caratteri che a suo luogo abbiamo descritti nei rozzi dipinti dei primi secoli, come, tra gli altri, son quelli, che vedonsi nella chiesa di San Paolo a pochi passi da Spoleto, da noi ricordati a pag. 130-131 nel vol. I, rappresentanti storie del Vecchio Testamento. Non avendo però noi veduti i dipinti a Ferentillo, nulla di più possiamo dire per parte nostra. Nell' abside e nel braccio destro della chiesa di San Francesco, poco lontana da Jesi, vi sono affreschi, fra i quali una grande Crocifissione di Nostro Signore con molte figure state da non molti anni malamente restaurate. L' impronta loro però è quella d'un lavoro d'artista che s'ispirò alle opere del maestro fiorentino, quantunque sia dozzinale l'esecuzione. Nella chiesa finalmente di San Primano ad Ancona vedesi una tavola con fondo dorato e ben conservata, sulla quale in abito pontificale è dipinto in grandezza naturale San Primano, seduto in cattedra col pastorale nella sinistra e in atto di benedire coll' altra mano. Più in basso presso il trono vedesi da un lato la piccola figura d'un uomo in atto di pregare, e dall' altro una donna in eguale atteggiamento. Le qualità di questo dipinto sono d'un lavoro eseguito sul finire del 1300 o meglio sul principio del 1400, ed è fra i migliori, che del ricordato periodo noi conosciamo in tutta questa regione. Nella sagrestia della chiesa di San Francesco in Ancona vedevasi rozzamente

Jesi.

Ancona.

che mette alla sagrestia, una tavola, la quale un tempo era collocata sull' altare maggiore. La cornice ha la forma di loggia con tre ordini di colonnette, che sostengono archi. Nella tavola principale è rappresentato in piedi, signorilmente vestito con abito azzurro foderato di pelle, il giovane martire San Giuliano con la corona in una e la palma nell' altra mano. Più in basso da un lato vedesi in ginocchio, a capo coperto, una piccola figura vestita a nero, in atto di pregare, che vuolsi sia l'abate Simone degli Ugucci, il quale fece fare il quadro.[1] Presso i piedi del Santo leggesi BITINUS · FECIT · HOC · OPUS · e più in basso ancora FECIT · FIERI · DN · SIMON · ABAS · M · SCI · J (U) LIANI · SUB · ANO · DOMINI · MIL... · CCC [C] VIIII.[2] Nei tredici scompartimenti laterali vedonsi rappresentati alcuni fatti relativi al martirio del Santo e la translazione dell' arca col corpo di lui, che vuolsi avvenuta nel secolo X dall' Istria per l' Adriatico a Rimini, e dalla spiaggia a questa chiesa, allora Monastero coi nomi de'SS. Pietro e Paolo.[3]

eseguita una tavola rappresentante la Circoncisione con tredici figure, che certo era opera di qualche pittore paesano; seguace della maniera dei pittori di Gubbio e Fabriano, quale abbiamo osservata negli affreschi della chiesa di San Niccolò a Tolentino.

[1] Vedi Tonini, op. cit., vol. IV, pag. 394. Osservando bene però si riconosce essere una figura di donna.

[2] Dell' autenticità di questa iscrizione noi non ci teniamo perfettamente sicuri, sia per la forma sua e sia anche pel luogo insueto in cui fu collocata, presso i piedi cioè del Santo. Ma forse quando si levi il sudiciume da cui oggi è ricoperta, si potrà avere ragione della cosa, sebbene potrebbe anche supporsi ricopiata più tardi, a titolo di documento, da quella che forse era sulla parte inferiore della tavola o sulla cornice che in quella parte manca. Ad ogni modo sta in fatto, che al posto dell' abate Simone degli Ugucci designato committente, sta una figurina di donna attempata e vestita a nero, la quale può anche credersi che rappresenti la madre di San Giuliano.

[3] Le proporzioni della figura di San Giuliano sono di circa metà il naturale, piccole invece quelle delle altre figure negli scompartimenti.

Incominciando dall' alto vedesi nel primo rappresentato il Proconsole Marziano che minaccia Giuliano [1] pel rifiuto suo d' adorare l' idolo posto sull' ara. Presso al Santo è dipinta la figura d' una donna che vuolsi sia la madre di Giuliano, in atto di parlare col Proconsole. Nel secondo è rappresentato il giovane Giuliano mezzo denudato e coperto di serpi, condotto dalle guardie dinanzi a Marziano. Nel terzo quando è gettato in acqua, e mentre da un lato alcune figure assistono guardando in cielo, dall' altro è rappresentato il momento, in cui per mezzo d' un lungo bastone il corpo del Santo è tirato alla riva. Nel quarto si rappresenta il seppellimento e la collocazione del suo corpo entro un antico sarcofago posto sull' alto d'un colle. Il quinto non lascia modo d' intendere che cosa rappresenti, tanto è fatta scura e sporca dal tempo la pittura. Nel sesto vedesi molta gente guardare dalla riva del mare il sarcofago galleggiante, sul quale siedono come a custodia quattro figure d' Angelo. Nel settimo il sarcofago cogli Angeli che galleggia. Nell' ottavo lo si vede avvicinarsi alla spiaggia. Nel nono, molta gente sulla riva, guarda il sarcofago guidato dagli Angeli che accostasi a terra. Nel decimo è rappresentato il sarcofago inutilmente tratto da buoi e spinto dai conduttori. Nell' undecimo il clero avviato in processione alla chiesa e nel dodicesimo il sarcofago tirato in chiesa da due giovenche. Nell' ultimo è finalmente dipinto il sarcofago scoperto ed esposto sull' altare all' adorazione della moltitudine che lo circonda e assiste ai miracoli del Santo. Il sarcofago rappresentato è la copia di quello marmoreo che dietro l' altar

[1] Questo Santo è il patrono di Rimini, e mentre alcuni lo dicono il martire dell' Istria, altri lo vogliono di nobilissima famiglia della Siria. Secondo la leggenda, ebbe il martirio dal Proconsole Marziano sotto l' Imperatore Decio. Vedi Bolland., *Acta*, 55, 22 junii, *Comment. prav.* Ughelli, *Italia Sacra*, tomo II, e Clementini, *Storia della città di Rimini*, ediz. 2ª del 1617: pag. 241.

maggiore vedesi in questa chiesa addossato alla parete del coro e che secondo la leggenda è lo stesso che dall'Istria si crede arrivato per mare a Rimini. Delle diciotto mezze figurine di Santi che erano dipinte nei tondi fra gli archi, sono rimaste nella parte superiore quelle di due Santi Vescovi e San Girolamo; più in basso, ma sempre tra gli archi, le mezze figurine di San Bartolommeo, San Pietro e San Paolo; e nella parte inferiore San Benedetto con porzione del colore di un altro Santo.[1]

Da quanto ci è sembrato di vedere, mal ridotto come trovasi questo dipinto ed oscurato nelle tinte, sembra a noi che le composizioni ed i caratteri delle figure, il panneggiare, il colorito e la tecnica esecuzione ricordino la maniera dei seguaci dell' Orcagna, e però noi siamo disposti a credere che Bettino sia stato a Firenze ed abbia colà studiate le opere di quei grandi maestri. Questo pittore è menzionato dal Lanzi, il quale ne fa anco l'elogio.[2] Il Tonini rinvenne alcuni documenti, dai quali si deduce che Faenza fosse la patria di Bettino, donde mosse per Rimini, dove secondo le notizie raccolte stette a dimora sino all' anno 1398, in cui sposò la riminese Agata di maestro Benedetto Scoli, da cui ebbe una figlia di nome Taddea e due figliuoli, Ambrogio e Bettino, morto quest' ultimo nel 1427. Un rogito del notaio Benedetto Ciaconi di Monte Grimano fa conoscere, come il 12 novembre 1398 la predetta Agata consegnava *Mag. Bictino Pictori figlio Francisci olim de Faventia et nunc de contrata S. Innocentie Civit. Avim.* un pezzo di terreno del valore di ravignane lire 160, costituendosi con esso la dote, come « *futture sponse prefati Bictini.* » Da un altro atto del 29 ottobre 1427

[1] I fondi sono dorati, e la pittura insieme coi resti dell' antica cornice corrosa e manchevole, è collocata dentro un'altra cornice.

[2] Vedi Lanzi, op. cit., vol. V, pag. 37.

del notaio Francesco Poponi di Rimini si apprende, che l'Agata, rimasta vedova e rimaritata con certo Giovanni di Benedetto, concedeva a costui a mutuo 50 lire ravignane di pertinenza « Ambroxii Bitini et Thadee filiorum ipsius d. Agate et quondam mag. Bitini d. Faventia Pictoris primi viri ipsius d. Agate. » Dei figliuoli di Bettino si ha memoria che Ambrogio esercitò l'arte paterna, alla quale avviò anche il figlio Lattanzio, condiscepolo di Tiziano nella scuola di Giovan Bellini. [1]

Questo pittore ci dà occasione di ritornare sui nostri passi per tener conto di quanto in questi giorni fu pubblicato dal signor Luigi Tonini nel vol. IV della sua bella opera intorno alla signoria de' Malatesta in Rimini, nella quale troviamo ricordati parecchi nomi di pittori sino ad ora ignoti. Dopo i pittori Ottaviano, pure di Faenza, Guglielmo da Forlì e Baldassare, [2] abbiamo già ricordati, giovandoci delle iscrizioni viste in Urbania sopra due dipinti in tavola, i pittori Guglielmo e Pietro d'Arimini. E sorretti da così scarsi indizi, giudicando sempre dai caratteri della pittura, abbiamo pur ricordato e ad essi attribuito altri dipinti visti a Pomposa, a Ravenna ed in altri luoghi di quella regione. [3] Era naturale che come tali dipinti apparivano per i caratteri e l'esecuzione tecnica della stessa scuola, noi dovessimo credere che fossero stati eseguiti da quei pittori magari insieme con altri, salvo

[1] Per queste notizie vedasi anche Gian Marcello Valgimigli, *Dei pittori e artisti faentini*. Faenza, 1869, par. I, pag. 5. Il Valgimigli aggiunge, che per aver trovato fra le carte riminesi appo il Fantuzzi, *Mem. Raven.* tom. VI, pag. 244 un rogito dell'8 aprile 1456, in cui si nomina « Testis providus Vir Magister Antonius Pictor q. Magistri Bictini Pictoris de Arimino, » è disposto a credere che « Antonius » sia un'errata interpretazione di « Ambroxius. » Di Lattanzio discepolo del Bellini avremo occasione di parlare a suo luogo.

[2] Vedi il nostro vol. II, pag. 60-61 e le note.

[3] Vedasi il nostro vol. II da pag. 60 a pag. 71, non che l'Appendice a pag. 487 e l'altra del vol. III, pag. 336 e seguenti.

l'aspettare dal tempo, con la scoperta di qualche documento, notizie più particolareggiate e precise intorno ai rispettivi autori. Il Tonini, dunque, nella ricordata sua opera [1] ci fa conoscere, come fin dal secolo XIII fossero per commissione del Vescovo Bernino eseguite in Rimini nel 1241 talune pitture e come dal 1292 al 1306 sia fatta menzione di un « Frater Fuscolus pictor de cont. S. Marie in Trebo: » d' un « Zagnonus pictor de cont. S. Io. Evangeliste » nel 1295; e in una pergamena del 4 gennaio 1300 sia ricordato un « Magister Iohannes pictor » della medesima contrada, senza che del valore artistico di costoro sia dato avere qualche contezza. Nel secolo XIV, discorrendo il Tonini del pittore Giuliano, dichiara non esservi documento che lo ricordi in vita, mentre una pergamena del 19 marzo 1346 in Gambalunga, lo ricorda già morto, poichè col nome dei testimoni, che forse erano due soci nell' arte, ricorda la vedova di lui « Dna Catalina figlia magistri Carbonis, uxor quondam magistri Zuliani pictoris, » come posseditrice di un terreno in San Lorenzo in Coreggiano. Testimoni a quell' atto furono Paolino della contrada San Colombo e Gregorio della contrada San Silvestro, amendue pittori. Ricorda anche nel 1345 il pittore Giovanni Baronzio, del quale esisteva nel refettorio de' Minori Conventuali di Macerata una tavola d' altare dipinta con diversi Santi e fatti della vita di Cristo, con la seguente iscrizione « ANNO DNI MILLO CCC · XL QUITO TPE DNI CLEMTIS PP. OC OPUS FECIT IONNES BARONTIUS DE ARIMINO. » Di questa tavola aggiunge ignorarsi la fine fatta.

Nell'Appendice del nostro volume II abbiamo ricordata, a pagina 487, una tavola nella Galleria d' Urbino coi caratteri delle opere di questi pittori d' Arimini, la

[1] Vedasi Luigi Tonini, *Rimini nella Signoria de' Malatesta*, vol. IV, pag. 389 e seg., § 14. *Riminesi notabili nell' esercizio delle Belle Arti.* Rimini, 1880, tip. Albertini e C.

quale ci fu detto provenire da una chiesa di Macerata Feltria. Nel basso della tavola noi abbiamo osservata sulla cornice una iscrizione non potuta interamente leggere e copiare, per essere logora in parte ed in parte nascosta dalla polvere e dal sudiciume. Le parole lettevi sono le seguenti: ANNO · DNI · MILLE CCC XL . . . . . . IOANES. . . . DE ARIMINO,[1] le quali fanno credere che la tavola sia quella stessa menzionata dal Tonini, il quale aggiunge che questo pittore non deve aver vissuto oltre quell' anno, una volta che fra le sepolture descritte nel 1362 presso la chiesa di San Francesco di Rimini una ne esisteva con la seguente iscrizione: « Iohis Barontii, et Deutacomandi Barontii, et Comandi filii quondam Magistri Iohannis Barontii Pictoris de cont. S. Agnetis. »[2]

Discorrendo noi delle pitture della chiesa di Santa Maria in Porto presso Ravenna si disse, che per i caratteri loro mostrano di appartenere ai pittori di Rimini, ed abbiamo messo innanzi il nome di Giuliano. È però vero che se, come si rileva dagli « Annales aulae regiae » editi nelle « Fontes Rerum Austriacarum » dalla Commissione storica dell' Accademia delle Scienze di Vienna, la parte posteriore di quella chiesa rovinò per il terremoto dell'anno 1348,[3] cui si accenna nella « Chronaca Pragensis, » non può certamente avervi lavorato

[1] Il signor Corrado Ricci fa conoscere d' aver letto per intero quello scritto, ed essere quale è riprodotto dal Tonini.

[2] Il Tonini ricorda con Marin Sanudo, nelle *Vite de' Nobili Veneziani*, c. 601-50, come nel 1310, per la ribellione di Buiamondo Tiepolo, avessero l' esiglio da Venezia tre della famiglia Barozzi e fra essi appunto un Giovanni andato « a Rimino. » Ma il Tonini osserva alla sua volta come in Rimini già vi fossero de' Baronci nel secolo anteriore, fra i quali quel B. Giovanni Baronci morto nel 1292, di cui nel vol. III, pag. 361. E ancora saviamente osserva che se il pittore fosse venuto da Venezia, si sarebbe scritto *de Venetiis*, anzichè *de Arimino*.

[3] Vedi *Die Königsaaler geschichts-Quellen* von D. Johann Loferth: il terzo libro della seconda parte della *Cronaca Pragense*, pag. 596,

Giuliano, dopo la ricostruzione di quella parte della chiesa, se già era morto nel 1346, onde il nome di Giovanni Baronzio potrebbe forse mettersi innanzi come uno dei pittori riminesi che lavorarono in quella chiesa. E ciò tanto più, in quanto anche i caratteri della tavola trasferita ad Urbino, conforterebbero in qualche modo siffatta ipotesi, quando si confrontino con quelli dei dipinti a Santa Maria in Porto. Un altro pittore ricordato dal Tonini di quello stesso periodo è Francesco da Rimini, il cui nome afferma essere scritto sopra una grandiosa pittura nel vecchio refettorio de' Conventuali di Bologna, ricordata a pag. 11 della Prefazione alla *Felsina Pittrice* del Malvasia edita a Bologna nel 1844. Questo pittore, secondo il Malvasia, avrebbe dovuto fiorire verso la fine del secolo XIV,[1] ed aggiunge che se il giudizio relativamente al tempo, cui appartiene il dipinto, è esatto, è forza confessare che nessun documento si avrebbe di lui, mentre che se si potesse attribuire la pittura alla prima metà del secolo, si avrebbe allora ricordo di lui nella pergamena Gambalunghiana del 4 ottobre 1348, poichè in essa sono appunto ricordati gli eredi d'un pittore di nome Francesco della contrada di Santa Innocenza, come anche nella nota delle Sepolture di San Francesco, non posteriori

Vienna, 1875. La stessa osservazione fu fatta primamente dal signor Corrado Ricci, nella *Domenica del Fracassa*, giornale letterario, dell'anno 1885, num. 19.

[1] Vedi Malvasia, *Felsina pittrice,* tomo I, Bologna, 1844, tipografia Guidi, all'Àncora. Nella prefazione, a pag. 11, si racconta infatti che rispetto ai pregi artistici di questi affreschi gl' intelligenti vi ravvisano il fare e il colorire dei rinomati maestri Simone da Bologna e Iacopo Avvanzi, sebbene per sovrapposta iscrizione vogliasi da taluni attribuire quella pittura ad un Francesco da Rimini, artista coetaneo a quelli. Del resto, chiunque ne sia l'autore, egli per certo doveva fiorire alla fine del secolo XIV, o all'incominciare del seguente. Essendoci noi serviti nell' edizione inglese, della *Felsina pittrice* edita nel 1678, non era a nostra cognizione la prefazione posta innanzi alla ristampa di quel libro fatta nell' anno 1844.

al 1362, è ricordata una « Magistrorum Francisci et Santavini Pictorum de cont. Sce Innocentie. »[1]

Quando noi abbiamo visitato il già refettorio, non ci siamo affatto avveduti del nome del pittore che sarà forse scomparso in uno dei mutamenti compiuti nell' aprire una nuova porta o nello staccare alcuni di quei dipinti. Questo proverebbe ad ogni modo che non ci saremmo ingannati, allorquando, arguendolo soltanto dai caratteri della pittura, abbiamo creduto di poter attribuire il dipinto al gruppo dei pittori Riminesi del tempo, dei quali abbiamo discorso nei precedenti volumi.[2]

Albergo dell' Aquila d' oro in Rimini.

Abbiamo a suo luogo omesso di ricordare una parte d' affresco che si trova in Rimini in una sala del primo piano dell' *Albergo dell' Aquila d' oro*, già palazzo dei Duchi della Rovere, i cui caratteri lo chiariscono lavoro d' un seguace della maniera di Giotto, e che potrebbe essere stato eseguito da uno dei pittori menzionati dal Tonini. Rappresenta il solo Angelo dell' Annunziazione con un Santo più in basso circondato da alcuni fedeli, cinque figure di Santi e quattro di Sante. Da un lato

[1] Nè questi soli sarebbero i pittori Riminesi ricordati dal Tonini, poichè egli menziona ancora: nel 1336 un « Zangolus pictor filius q. Martini de cont. S. Johis Evangelistæ; nel 1345-1346 un Paulino pictor q. Ciccoli della contrada di S. Bartolo; nel 1348 un Gregorio, della contrada di S. Silvestro; un Miginio nel 1350; un Santavino, già morto innanzi il 1362; un Giovanni da Firenze dal 1370 al 1398, il cui nome è ricordato in diversi modi nel 1370 come « M. Johis pictor q. Corsii de Florentia, nunc de cont. S. Bartoli, nel 1375 come « Johs pictor q. Tonselli », nel 1387 come « Johs q. Corselli », nel 1398 come « Johs Acorsii », (Bianchi). Giovanni o Giovannino di Almerico fu chiamato dal 1377 al 1397, e come « M. Johannes » e talvolta « Johanninus pictor q. Aimerici » della contrada S. Silvestro: è pure ricordato dal Lanzi, che lo appella « Joanus Rimerici. Ancora ricorda un Antonio Giacumelli della contrada S. Martino nell' anno 1379, ed un Giangolino dal 1381 al 1387 della contrada S. Cataldo, a proposito del quale il Tonini si domanda se mai non fosse lo stesso « Zangolus » ricordato più sopra. Vedi Tonini, op. cit., vol. IV, pag. 389 e seg.

[2] Vedi il nostro vol. II, pag. 61 e 487, non che il vol. III, a pag. 336.

havvi San Girolamo nel deserto, e parte della figura di San Cristoforo. Sono in tutto ventiquattro piccole figure. Fummo in questi giorni avvertiti che nella sagrestia della chiesa di Sant' Agostino di quella città trovasi un grande crocifisso dipinto su fondo dorato, i cui caratteri sono gli stessi dei pittori di Rimini della fine del secolo XIV e che in una casa attigua al vecchio Duomo di Rimini siasi sopra una parete scoperto un frammento di pittura, che mostra la maniera dei seguaci dell' arte Bizantina. Rappresenta la figura del Padre Eterno in parte guastata dai colpi di martello dati per attaccare il nuovo intonaco, col quale era stata coperta. Quando la scoperta sia vera, si dovrebbe dire che questo frammento rappresenta la più antica fra le pitture conosciute in Rimini; e quando veramente i suoi caratteri fossero quelli che ci sono indicati, si potrebbe anche attribuire a qualcuno dei pittori del secolo XIII dal Tonini ricordati. La qual cosa proverebbe ognor più quel che già s' ebbe a dire, che cioè come in Rimini, così dappertutto, vi dovettero essere in ogni tempo pittori e pitture, come crediamo che potrà essere dimostrato dalla scoperta che un giorno o l' altro sarà fatta di qualche documento o di qualche opera d' arte, quando continuino le utili ricerche, già tanto bene avviate.

---

## CAPITOLO SECONDO.

### I PITTORI BOLOGNESI.

---

S' andrebbe assai delusi, se fidandoci alle belle e colorite affermazioni del Malvasia s' avesse a credere, che fra i pittori della Scuola Bolognese durante il secolo XIV qualcuno sia vissuto di molto valore e pari rinomanza. Anche questa Scuola, se ebbe una propria maniera e una sua speciale fisionomia che può quasi dirsi una derivazione dalla Scuola Umbra, come fu anche pei pittori contemporanei di Ferrara e di Modena, ebbe però sempre, per tutto il XIV secolo una importanza affatto secondaria. E benchè Giotto sia stato a Bologna e vi abbia dipinto, pure non sembra che egli abbia esercitata influenza bastevole da indurre i pittori bolognesi ad allontanarsi dalla tradizione del vecchio loro tipo, e dal metodo dell' antica esecuzione tecnica dell' arte locale. Che se subirono inconsci o sentirono qualche influenza, essi l' ebbero piuttosto di seconda mano dai pittori seguaci della maniera di Giotto,* le opere dei quali abbiamo ricordate a Rimini e nelle sue vicinanze, a Ravenna ed a Pomposa, e di esse n' abbiamo pure riscontrati i caratteri discorrendo delle pitture, che adornano le pareti del refettorio del già convento di San Francesco di Bologna. Le quali pitture si vogliono,

come si disse già, eseguite da un Francesco da Rimini.[1]

Ma nè per questo è da credere che Bologna non abbia avuto e sempre pittori suoi propri, come Giambattista Verci dimostra con la seguente iscrizione: ANNO DOMINI MCLXXVII GUIDUS BONONIENSIS PINGEBAT: trovata sotto alcuni dipinti che un tempo vedevansi nella chiesa di San Francesco in Bassano.[2] Nè in mancanza di documenti avrebbe valore il dubbio circa il luogo, nel quale questo pittore sarebbe stato educato all'arte, poichè il Malvasia ricorda in Bologna fra gli anni 1178 e 1180 un Guido pittore, un Ventura pur Bolognese che dipingeva fra gli anni 1197 e 1217 ed un Ursone, che lavorava fra gli anni 1226 e 1248.[3] Nella stessa famiglia d'artisti va ricordato un Simeone di Bartolommeo che fu miniatore bolognese, e del quale il vescovo Muzi pubblicò un ricordo dell'anno 1288.[4] Ma le pitture di quel periodo o andarono perdute o deve dirsi, se ancora rimangono, che furono talmente mutate dai restauri posteriori, da più non riconoscere in esse l'antica impronta, così da farci negare la loro autenticità; quand'anche non s'abbia a pensare che la vana rivalità locale non abbia indotto gli storici ad attribuire a produzioni difettose e scarse di merito, una più lontana e più antica origine. Ciò probabilmente è accaduto per i due affreschi che si vedono nella chiesa di Santo Stefano in Bologna, rappresentanti l'andata di Cristo al Calvario e la sua Crocifissione, il quale ultimo vuolsi che portasse le iniziali P. F. Questi affreschi tolti da una cappella furono tra-

Chiesa di Santo Stefano in Bologna.

[1] Vedi il nostro vol. II, a pag. 67, e di nuovo a pag. 154 di questo vol.

[2] Vedi Giambattista Verci, *Notizie intorno alla vita ed alle opere dei pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venezia 1775, appresso Giovanni Gatti.

[3] Vedi Malvasia, op. cit., parte prima, pag. 21 e segg.

[4] Vedi *Storia di Città di Castello*, vol. I, pag. 134.

sportati sur una parete della crocera, ove ora si vedono; ma sebbene le condizioni loro siano state grandemente alterate dal tempo e dal restauro, tuttavia si scorge ancora in essi la mano d'un pittore del secolo XV mentre sull'autorità del Baldi il Malvasia li fa risalire all'anno 1115.[1]

Il Malvasia afferma che Franco Bolognese fondò nella sua città nativa una scuola, dalla quale sorsero Vitale, Lorenzo, Simone, Iacopo e Cristoforo.[2] Discorrendo il Vasari di Oderigi da Gubbio, afferma Franco Bolognese maestro migliore di Oderisio e racconta, che per lo stesso Papa, pel quale aveva lavorato Oderisio, e per la stessa libreria e nel medesimo tempo lavorò pure Franco Bolognese miniatore « assai cose eccellentemente in quella maniera » come si può vedere nel libro dei disegni da lui Vasari posseduto, in cui racconta che di Franco vi erano disegni di pitture e di minio, e fra gli altri quello d' un' aquila molto ben fatta e d' un leone bellissimo che rompe un albero.[3]

Lo stesso Vasari riporta l' undecimo canto del Purgatorio, dove Dante ragionando de' vanagloriosi fa dire a Oderisio;

Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L' onore è tutto or suo, e mio in parte.[4]

[1] Vedi Malvasia, op. cit., a pag. 21, il quale nella nota dice che le lettere p. f. si crede voglian dire « Petrus fecit » e si può congetturare essere l' autore un PETRUS DINI PICTOR, il quale nel 1196 fu testimonio d' un giuramento.

[2] Vedi Malvasia, op. cit., vol. I, pag. 25 e seguenti.

[3] Vedi Vasari, vol. I, pag. 321-322.

Il signor Alphonse Wyatt nella *Gazette des Beaux Arts*, Paris, 1859 a pag. 340, discorrendo del « libro dei disegni » del Vasari e ricordando « Oderigi d'Agobbio » scrive soltanto: « Quelques fragments de ce célèbre miniaturiste » e di Franco Bolognese le seguenti parole: « Quelques dessins à l'huile et à la miniature, parmi lesquels un aigle très-bien exécuté et un lion qui brise un arbre. »

[4] Vedi Vasari, vol. I, pag. 322.

Dalle quali parole, sebbene non chiaramente, sembra si possa dedurre che Franco fu scolare di Oderisio.[1] È stato il lucchese commentatore di Dante, il Vellutello, che visse nella prima metà del XVI secolo, il primo a ricordare che Franco Bolognese fu scolare di Oderisio da Gubbio. Abbiamo veduto come Benvenuto da Imola nel suo commento sopra Dante racconti, che Oderisio il grande miniatore lavorò nella città di Bologna. In questi ultimi tempi siamo venuti a conoscere come Oderisio si trovasse a lavorare a Bologna nel 1268 e nel 1271, come dicemmo nella vita di lui.[2] La qual cosa confermerebbe quanto dissero prima il Vellutello e poscia il Malvasia, che Franco fosse, cioè, davvero scolare di Oderisio. La quale affermazione troverebbe pure rincalzo e conferma dalle opere dei pittori bolognesi poco prima ricordati, e nelle quali troviamo qualità ed esecuzione tecnica che ricordano quelle dei pittori Umbri di Gubbio e di Fabriano. Delle pitture e miniature di questo maestro viste dal Lanzi nel Museo Malvezzi,[3] una sola è rimasta e fu da noi veduta nella Quadreria del principe Hercolani a Bologna, colla seguente iscrizione: « FRANCO BOL̄. FECE 1312. »[4] Rappresenta la Vergine in trono col Bambino seduto sul braccio sinistro, la quale, col capo alquanto inclinato verso di lui, accenna coll' indice della mano destra qualche oggetto al fanciullo, che seguendo con lo sguardo l' indicazione della madre alza le mani

Galleria Hercolani in Bologna.

[1] Nessun lavoro accertato di miniatura noi conosciamo di Franco Bolognese e neppure di Oderisio da Gubbio, le cui maniere di miniare dovrebbero rassomigliare, quando l' uno fosse stato scolare dell' altro. In tal caso potrebbero credersi o l' uno o l' altro autori delle miniature da noi ricordate discorrendo di Oderisio e le quali trovansi nelle sagrestie dei Canonici di San Pietro.

[2] Vedi prima, ove si discorre di Oderisio, a pag. 3.

[3] Vedi Lanzi, op. cit., vol. V, pag. 14.

[4] La firma è ridipinta e molto probabilmente alterata. Il Lanzi vi lesse invece l' anno 1313.

quasi ad esprimere un' impressione di maraviglia. Alterato com'è dal restauro, assai poco può dirsi di questo dipinto, quantunque si debba riconoscerlo per lavoro del secolo XIV, eseguito diligentemente e con cura. Le figure asciutte di forme e di buone proporzioni hanno sveltezza e apparenza gentile. I movimenti loro e la loro espressione sono piuttosto graziosi, e il tutt' insieme del lavoro mostra quelle stesse qualità che si riscontrano nelle opere dei pittori di Gubbio e di Fabriano.[1]

Di Vitale da Bologna che vuolsi della nobile famiglia Cavalli,[2] si ricordano due pitture, l' una colla data del 1320 e l' altra del 1345, le quali attestano che egli visse nella prima metà del XIV secolo. Il Baldinucci accenna e il D'Agincourt ha illustrata una Madonna coll' iscrizione: VITALIS. FECIT. HOC. OPUS. 1345.[3] L' altra pittura rappresenta pure su tavola una Madonna seduta in un gran seggiolone, con la testa alquanto piegata verso il Bambino ritto sulle ginocchia. Questi, appena coperto d' una tunichetta trasparente, si piega alquanto a sinistra, e tenendosi colle mani al manto della madre è in atto di guardarla. Dietro è disteso un drappo rosso tutto ricamato a fiori, mentre sul davanti sta da un lato un Angelo inginocchiato colle braccia conserte al seno rivolto alla Vergine, e dal-

Galleria di Bologna.

[1] La Vergine è vestita di rosso ed è in parte e non senza qualche eleganza coperta da un manto azzurro tutto lavorato a fiorami dorati, ma che evidentemente fu in parte rinnovato. Dal capo, oltre il manto, le scende ai lati sulle spalle un velo. Il Putto veste una tunichetta trasparente come il velo. La forma del grande seggiolone, come delle molto lavorate aureole dorate, è identica a quella comune alla Scuola Umbra. Il fondo dorato della tavola fu rinnovato, e le proporzioni delle figure sono d' un terzo circa del vero.

[2] Vedi Antonio Bolognini-Amorini. *Le vite dei pittori e artefici bolognesi* pag. 10. Bologna, 1843, tip. della Volpe.

[3] Vedi Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 323. Il D'Agincourt dà l' incisione nella tavola CXXVII. La Madonna del 1345 è ricordata anche dal Malvasia, op. cit., pag. 27, come esistente in una chiesuola detta comunemente la Madonna dei Denti.

l'altro un altr' Angelo che colla mano abbassata tocca le spalle della piccola figura del committente il quadro, inginocchiata in atto di pregare. Questa tavola trovavasi un tempo nella chiesa della Madonna del Monte fuori di porta San Mammolo, ed ora vedesi nella Galleria di Bologna, con la seguente iscrizione: « VITALIS. DE. BONONIA. ANNO. MCCCXX » e più in basso quest' altra « HOC OPUS FECIT FIERI. DNA. BLASIA. P. AIA. MAGISTRI. IOHANNIS. DE. PLAXECIA. » Il disegno è monotono, l' esecuzione piuttosto dozzinale e difetta nel tutt' insieme di modellatura e di rilievo. Il colorito è alquanto smorto, ma devesi osservare che ebbe a patire qualche poco acconcia pulitura. Ciò non ostante anche questo dipinto ricorda pur sempre la maniera dei pittori Umbri.

Museo cristiano al Vaticano.

Un altro lavoro su tavola trovasi nel Museo Cristiano e rappresenta in mezza figura di grandezza quasi naturale la Madonna col Bambino seduto in atto di sollevarlo alquanto colle braccia.[1] Il Bambino mentre guarda a destra e con la sinistra mano si tiene al manto della madre, è in atto di benedire coll' altra mano taluni confratelli inginocchiati dinanzi in atto di pregare. Uno d' essi tiene l' asta della croce e inferiormente leggesi nel mezzo « VITALIS. DE BONONIA. F.[2] Quantunque la pittura sia stata restaurata, dobbiamo tuttavia riconoscere più gentile l' espressione, e meno difettose le forme in questo che nell' altro quadro, come anche si riscontra in esso una maggiore analogia colle opere dei pittori di

[1] Le figure sono metà circa della grandezza naturale e la pittura è su fondo dorato. Nella galleria è indicata col n. 203.

[2] Questa tavola sembra essere stata la parte centrale di un altro quadro. La Madonna è vestita di rosso col manto azzurro e stellato che dal capo scende per la persona. Esso però fu quasi interamente rinnovato. Il Putto è in parte coperto da un pannolino giallo-rossiccio, i cui capi sono fermati sulle spalle da una cordicella, e mentre si tiene con una mano alla veste della madre, poggia il piede della gamba sinistra sul di lei braccio.

Gubbio e di Fabriano, dai quali ebbe, come si disse, origine la Scuola, pel fatto dell' andata di Oderisio a Bologna, la cui arte fu continuata da Franco Bolognese. Coll' impressione a noi lasciata dai dipinti di Vitale e procedendo per comparazione, ci sembra di poter riconoscere come opera di lui, e per noi migliore delle altre, anche una Madonna veduta nella chiesa di San Giovanni al Monte e attribuita a Lippo Dalmaso.[1] Essa tiene il Putto seduto sulle ginocchia e guarda dal lato, verso cui egli accenna col dito. I lineamenti della Vergine piuttosto gentili e il movimento suo abbastanza naturale, danno al quadro alcun che di grazioso ed anche di studiato. Come forma, il Bambino ha tipo meno felice di quel della Madre, mentre il colorito non manca nel tutt' insieme d' armonia e di fusione.[2]

Chiesa di San Giovanni al Monte presso Bologna.

Chiesa di San Salvatore

Di Vitale ci sembra anche un' altra tavola in San Salvatore di Bologna rappresentante nel mezzo l' Incoronazione della Vergine, con la figura d' un Santo Vescovo da un lato che presenta un frate inginocchiato in atto di pregare, e quella di San Giovanni Battista dall' altro, che presenta un fanciullo inginocchiato in atto di pregare. Da ciascuna parte sono dipinte due storie rappresentanti da un lato più in alto l' Adorazione dei Re Magi, e più in basso un Santo Vescovo, pontificalmente vestito, in atto di benedire una Santa a lui dinanzi inginocchiata a pregare. Queste figure sono riconosciute per quelle di San Martino e di Santa Caterina d'Alessandria. Dall' altro lato

[1] Vedi *Guida di Bologna e suoi dintorni* di Michelangelo Gualandi, pag. 85, quarta edizione, Bologna, 1875.

[2] La Vergine in mezza figura di grandezza naturale indossa una veste verde ricoperta dal manto dello stesso colore ricamato in oro, foderato di giallo, e secondo il solito orlato con dorature finamente ricamate. Sotto il manto un velo le fascia la fronte e scendendo ai lati le gira attorno al mento. La pittura fu in alcune parti ritoccata, come fu restaurato il fondo e le grandi aureole.

havvi invece in alto il martirio di Santa Caterina d'Alessandria, cogli Angeli che spezzano la ruota, e in basso pontificalmente vestiti due Santi Vescovi seduti, col pastorale in una mano e il libro aperto nell'altra. In alto sopra la parte centrale vedonsi mezze figure d'Angeli e Santi. Le qualità della pittura ricordano assai più quelle dei lavori di Vitale che non dei pittori contemporanei della stessa Scuola, poichè, oltre la consueta impronta della forma gentile, le figure non mancano di vita e di movimento, come più specialmente si vede nella storia del martirio. Il tutt' insieme è stato eseguito con la cura e diligenza più specialmente usate dai miniatori che non dai pittori di tavole, come sopratutto può osservarsi nel ricco e fine lavoro delle dorature, dei ricami delle vesti e degli altri accessorii del quadro. Le figure sono di piccole proporzioni.[1] Il Lanzi descrive un San Benedetto con altri Santi di Vitale, quadro che un tempo vedevasi nella raccolta Malvezzi.[2] Il Malvasia ricorda invece una Nascita di Nostro Signore, ed altri quadri esistenti in alcuni chiostri e nella chiesa di San Domenico.[3] Noi avremo occasione di parlare di Vitale insieme con altri pittori di questa Scuola, allorquando dovremo discorrere dei dipinti a Mezzarata.

Seguace della maniera di Vitale è Andrea da Bologna, il quale, se mostra d' imitare anche più degli altri pittori i modelli della Scuola Umbra, riesce però ad essi di molto inferiore nell' esecuzione. Di lui abbiamo veduta a Fermo nel corridoio del convento dell' ospedale de' Fate-Bene Fratelli una tavola formata di diverse parti, nel cui mezzo seduta in trono è rappresentata la Ma-

Convento dell' Ospedale dei Fate-Bene Fratelli in Fermo.

[1] In basso leggesi la seguente scritta con caratteri moderni. « B . V. MARIAE . AD . RHENUM . ICONEM . ANTIQUISSIMAM . PRIMAEVO . DECORI . ET . PUBLICAE . VENERATIONI . RR . CC . RR . A . M . D . CC. LXXV. »

[2] Vedi Lanzi, op. cit., vol. V, pag. 16.

[3] Vedi *Felsina*, op. cit., vol. I, pag. 27.

donna, la quale regge colla destra il Putto sotto le ascelle, mentre questi in piedi sulle ginocchia della Madre muove il passo, e tenendosi colla sinistra al manto di lei, si protende da un lato per stendere la mano a due Santi che presentano alcune monache, dipinte nella tavola vicina, collocata alla destra della Vergine. Mentre il Bambino fa questo movimento, si volge a guardare la Madre la quale fissandolo muove il braccio sinistro come persona in atto di parlare. È fuori di dubbio che il motivo è ben trovato, ma la pittura, come si disse, è rozzamente eseguita. [1] Alla destra, dopo i due Santi che presentano le monache, vedonsi due Santi Frati vestiti di bianco seguìti da San Giovacchino, che scrive il nome da darsi al figlio Giovanni e la storia della nascita della Madonna. Dall' altro lato sono rappresentati il martirio di Santa Caterina d'Alessandria, l' Apparizione di Nostro Signore a San Giovanni che dorme e San Giovanni nell'isola di Patmos. Superiormente havvi, nel mezzo, Cristo in croce e in basso la Madonna con San Giovanni; da un lato vedesi San Giovanni che battezza, la Madonna che s' incontra con San Giovacchino e l' apparizione a questi dell'Angelo. Dall' altro lato sono tre storie d'un Santo Vescovo. Sotto il trono della Vergine col Putto leggesi: A. D. M. CCC.LXVIIII. DE. BONONIA. NAT: ANDREAS FECIT. HIC. (sic) OPUS. [2]

Chiesa del Sacramento in Pausula.

L' altra tavola trovavasi nella sagrestia della chiesa del Sacramento a Pausula e formava prima la parte centrale d' un' àncona. Sopra fondo dorato vedesi seduta in

[1] La Madonna ha la veste lavorata a ricami in oro col solito manto azzurro, che in parte le copre il capo, sul quale il manto è fermato da una corona che spicca sull'aureola. Il Bambino è coperto per circa la metà della figura da un panno. Il Rosini, a pag. 227 del secondo volume della sua *Storia*, ricorda questo dipinto ma con la data del 1368.

[2] La cornice è pure del tempo, ma grave e pesante nella forma. In alcuni rosettoni nella parte inferiore vedonsi piccole mezze figure di Santi.

grandezza minore del naturale e rozzamente eseguita la Vergine che allatta il Bambino. Nella base leggesi: DE. BONONIA NATVS. ANDREAS. . . . . . . . FATV. A. D. M CCC.LXXII. Quest' Andrea potrebbe benissimo essere stato dapprima un assistente di Vitale, venuto più tardi da Bologna a cercar lavoro. È certo ad ogni modo che a notizia nostra non si ricorda in Bologna nessun suo lavoro. [1]

Un artista, che se certo non merita le lodi a lui tributate dai suoi compatriotti, è però per merito artistico di molto superiore ad Andrea e come lui uscito dalla Scuola di Vitale, è il pittore Lippo Dalmasio di Iacopo Scannabecchi, famiglia nobilissima di Bologna. [2] Egli viveva nella seconda metà del secolo XIV, e sul principio del successivo. La sua vita fu scritta dal Malvasia, [3] il quale, probabilmente sull' autorità di Bumaldo, racconta, che egli pregava sempre devotamente prima di mettersi a dipingere la Vergine. [4] Questa asserzione potrebbe aver avuto origine da quanto si racconta di una delle sue Madonne, detta del Barracano, la quale prima d' essere restaurata nel secolo successivo divenne famosa per i molti suoi miracoli. Il Baldinucci afferma che Lippo verso la fine della sua vita si ritirò in un convento di frati di San Martino a Bologna, dove avrebbe continuato a dipingere Madonne pel solo piacere di esercitarsi nell' arte. [5] Ma i documenti scoperti più tardi ci fanno invece conoscere come a Lippo sopravvivesse la moglie Antonia di Paolo Sali di Pistoia, e come morendo lasciasse due figlie, Veronica e Giovanna, ed un maschio

[1] Nè il Malvasia nè altri fanno menzione di lui.

[2] Vedi Antonio Bolognini-Amorini, op. cit., vol. I, pag. 16.

[3] Vedi *Felsina*, op. cit., vol. I, pag. 33 e seguenti.

[4] Vedi *Felisna*, op. cit., vol. I, pag. 33 e Bumaldo, *Minervalia Bonon.*, 12$^{b}$, anno 1641, pag. 241.

[5] Vedi Baldinucci, vol. V, pag. 109 e Bumaldo, (op. cit., pag. 241) dal quale sembra che il Baldinucci abbia ricavata questa notizia, affermando d' aver esso presi i voti da Carmelitano nel 1408.

per nome Sinibaldo da lui istituito erede, lasciando sotto la tutela della madre la figlia Giovanna, mentre fin dal 1408 erasi la Veronica maritata con Iacopo da Floriano.[1] E sappiamo inoltre che il padre di Lippo Dalmasio era ammogliato sino dal 1330, onde si può credere che Lippo nascesse pochi anni dopo. L' ultima notizia che abbiamo di lui è dell' anno 1410, in cui fece testamento.[2]

Galleria Hercolani in Bologna.

Nella quadreria Hercolani in Bologna abbiamo visto una Madonna col Putto, la quale, se come composizione ricorda le Madonne già descritte di Francescuccio Ghissi di Fabriano, come carattere e tecnica esecuzione è invece di molto superiore. La Madonna, seduta in un prato fiorito, appoggia amorosamente la sua alla testa del Bambino, che diritto in piedi e stretto al seno della Madre le cinge colle braccia il collo, mentre guarda innanzi a sè. Da tutto il gruppo irradiano in cerchio raggi di luce, fra i quali vedonsi anche alcune stelle. Attorno il capo hanno grandi aureole, ed ai piedi della Madonna vedesi la luna. Nell' alto, agli angoli della tavola, sonovi tre angeli per parte in adorazione. A cagione dei danni patiti la tinta di questa pittura s' è fatta fosca, ma nei movimenti delle figure vedesi quel fare aggraziato che già abbiamo osservato in Vitale, e che forma una qualità particolare dei pittori bolognesi di quel tempo. Nella base leggesi « LIPPVS · DALMASII · PINXIT. »[3]

Collegio degli Spagnuoli.

Un' altra Madonna molto alterata dal restauro e dal ridipinto vedesi ancora sul muro esterno del collegio degli Spagnuoli in Bologna. È come l' altra seduta in un

[1] Vedi Bolognini-Amorini, op. cit., vol. I, pag. 16 e seguenti.

[2] Vedi Piacenza, nota al Baldinucci, Tom. II, pag. 4, e Bolognini-Amorini, op. cit., vol. I, pag. 16 e seguenti.

[3] Le figure sono di grandezza quasi naturale. Il Putto è in parte coperto da un panno rosso e la Vergine ha la solita veste rossa ed il manto azzurro foderato di verde. Da che furono scritte queste pagine il quadro fu comperato dal signor Michelangelo Gualandi, il quale lo vendette alla Galleria di Londra, ove trovasi esposto col num. 752.

prato fiorito col Bambino fra le braccia, il quale mentre poppa e si tiene colle mani al seno della Madre, guarda verso lo spettatore. La Madre ha la testa dolcemente inclinata sul bambino e segue col proprio lo sguardo di lui. Anche da questa irradia luce tutt' intorno, e nella parte superiore si possono ancora leggere, ma non senza difficoltà le parole « LIPVS DALMAXIJ PINSIT (sic).[1]

Chiesa di San Domenico in Bologna.

In San Domenico a Bologna, nel primo altare a destra abbiamo vista una tavola rappresentante in mezza figura di grandezza naturale la Vergine che sorride, mentre guarda il Putto che tiene tra le braccia. Questi seduto sul braccio sinistro di lei poggia il piede sinistro sulla mano della Madre, mentre tiene un uccellino in atto di beccare un gambo di panico da lui pòrtogli con l' altra manina, guardando amorosamente la Madre che a lui sorride. La Vergine ha una veste tutta dorata e negli orli ricamata, com' è ricamato a fiorami ed uccellini il manto azzurro che dal capo, insieme con un pannolino bianco le scende per la persona. Veste in parte il Bambino un drappo rosso con intorno al collo un pezzo di corallo. La pittura non manca di piacere, sia pel colorito di tinta piuttosto vago, sia per la diligente esecuzione.

Chiesa di San Petronio.

Uno dei migliori e più importanti lavori di Lippo conosciuto da noi è l' affresco da lui eseguito nel 1407 in San Petronio, descritto dal Vasari e tenuto dal pubblico in grande venerazione.[2] Quest' affresco noi abbiamo veduto la prima volta in un pilastro della navata sinistra entrando in chiesa. Sopra un lungo seggio è dipinta

[1] Le figure sono di proporzioni quasi naturali. Il fondo è tutto rinnovato, e nelle altre parti patì più o meno di restauro. Da quando abbiamo veduto la prima volta questo affresco ad oggi, è talmente deperito, che appena se ne possono scorgere le tracce.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 208.

seduta e sorridente la Vergine col Bambino in braccio in atto di guardare una piccola figura che vedesi da un lato in ginocchio in atto di pregare. E come in alto vedesi uno stemma, così è da credere che la piccola figura rappresenti il committente dell' affresco, e lo stemma quello della famiglia di lui. Alla stessa figurina guarda e accenna il Bambino con la sua destra, mentre tiene la mano sinistra sul braccio materno.[1] Ai lati della base del trono vedonsi due Angeli per parte che fanno musica, e più in alto, attorno alla spalliera, altri diritti in piedi, in atto di cantare. La composizione ha compimento con alcune figure di Serafini e di Cherubini dipinti nella parte superiore, dove in un tondo è rappresentata a chiaroscuro la figura del Padre Eterno. Insieme con le buone proporzioni vedonsi in questo dipinto le qualità già descritte, ma un disegno piuttosto duro e monotono, un colorito soverchiamente vivace nelle tinte, e una tecnica esecuzione poco diligente. Sull' orlo del seggiolone leggesi da una parte LIPPUS . DALMAXIJ e dall' altra, PINSIT (sic) 1407.[2]

L' Amorini trovò memoria nei libri della reverenda fabbrica di San Petronio, come Lippo in compagnia di Giovanni Ottonello dipingesse per quella chiesa nel 1395 una gran tela rappresentante la Vergine con santi per l' altar maggiore e per la cappella dedicata a Sant' Abbondio un San Giorgio a cavallo che uccide il drago.[3]

[1] Vedi *Felsina*, vol. I, pag. 35, dove dice essere stata fatta fare da Giacomo Ghelina, che dovrebbe essere la figura dipinta in atto di pregare.

[2] La Madonna era di grandezza naturale. Dopo alcuni anni dalla nostra visita, fummo maravigliati di vedere il posto dell'affresco coperto da una tinta uniforme a quella degli altri pilastri. Quest' osservazione fu fatta nell' edizione inglese, ma in una visita posteriore ricercando notizie ci fu dato sapere come staccata la pittura fosse stata collocata in una sala annessa alla chiesa, dove ci fu dato vederla, ma in condizione di conservazione molto diversa da quando era sul pilastro.

[3] Vedi Bolognini-Amorini, op. cit., pag. 17 il quale ricorda altri lavori di Lippo, che più non si vedono.

Chiesa di San Procolo in Bologna.

Un dipinto migliore di quello eseguito in San Petronio è l'affresco ricordato anche dal Vasari e che si vede nella lunetta esterna della porta di San Procolo in Bologna.[1] Rappresenta la Vergine col Bambino seduto sul braccio sinistro della Madre, la quale lo sorregge coll' altra mano posta sotto i piedi di lui. La Vergine ha la testa alquanto piegata a destra, in atto di guardare il Putto, che vestito da piccolo frate, tiene nella sinistra il cordone che gli cinge ai fianchi la tunichetta, pendendo da un lato, mentre ha l'altro braccio sollevato in atto di benedire San Benedetto a lui dinanzi con un libro aperto nella mano sinistra e il pastorale nella destra. Dall'altro lato vedesi pontificalmente vestito San Sisto con un libro chiuso nella destra e rivolto alla Madonna, la quale ha il tipo consueto e proprio di questo pittore, e quel fare aggraziato, di cui si è fatta più volte parola. Il Fanciullo, come non ha forme interamente ragionevoli, così manca ancora di verità nell' espressione, mentre non si può negare che abbiano i due Santi qualità ed espressione buone e particolari a ciascuno. La coloritura di quest' affresco e la sua tecnica esecuzione ci parvero identiche a quelle dell'altro ricordato in San Petronio.[2]

Le pitture a tempera su tavola sono a parer nostro lavorate con più amore e diligenza e mostrano un colorito più piacevole, mentre l'affresco ha troppo vive le tinte delle carni, duri alquanto i contorni, forti e cupi i toni del colore delle vesti. È vero che l'affresco a San Procolo ha sofferto, e per essere esposto alle in-

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 208.

[2] Sono mezze figure di grandezza naturale. La pittura ha sofferto parziali ritocchi, come specialmente può osservarsi nella figura di San Benedetto. Il fondo primamente azzurro ha oggi una tinta oscura come il manto della Vergine, mentre le aureole dorate sono state coperte di giallo.

temperie e per essere stato restaurato; ma è vero altresì che una differenza tra la pittura a tempera su tavola e quella a fresco si nota, in generale, in tutti i pittori della Scuola Bolognese di quel tempo. Non ostante ciò era questo uno dei migliori lavori che di questo pittore ci fosse rimasto. Come già abbiamo osservato, le figure di Lippo non difettano di regolari proporzioni, quantunque tendano a forme piuttosto grosse e tarchiate. Il disegno è franco, ma talvolta trascurato, specialmente nelle estremità. Il colorito ha tinte accese nelle carni, forti e scure nei toni delle vesti, e la pittura difetta in genere di giusta misura nei passaggi delle mezze tinte. Le figure in massima, ma più specialmente la Vergine col Putto in braccio, benchè abbia la fronte assai prominente, il mento lungo e carnoso ed un collo piuttosto grosso, tuttavia dimostrano, sia pel movimento, sia pel modo con cui è tenuto il Putto, che Lippo continua le tradizioni della maniera di Vitale, il quale, come si disse, conserva sempre, alla sua volta, nei suoi dipinti tracce della Scuola di Gubbio, derivata da Oderisio e continuata, come si ha luogo di credere, da Franco Bolognese. Anche la ricca e ricercata ornamentazione ed i fini ricami in oro delle vesti e degli accessorii sono un segno delle tradizioni della Scuola Umbra e Senese. [1]

[1] Il Salvatore fra i santi Pietro e Paolo nella tribuna di San Francesco in Bologna ricordato dal Vasari (vol. II, pag. 28) e col nome del suo autore più non si vede.

Il Malvasia, nella sua *Felsina*, vol. I, da pag. 35 a pag. 36, ricorda altre pitture di Lippo andate perdute. Ed il Bolognini-Amorini, op. cit., pag. 17, fra le pitture eseguite da Lippo ricorda anco quella che trovasi in un casino a pochi passi fuori di porta Sant' Isaia, presso la chiesa di San Paolo, rappresentante in proporzioni maggiori del naturale le figure di San Floriano e San Giorgio con in mezzo la Vergine col Bambino ed i santi Antonio abate e Cristoforo, sotto le quali leggesi « LIPPUS PINXIT ». Per altre opere può consultarsi *Felsina pittrice*, op. cit., vol. I, pag. 26 e seguenti.

Galleria di Bologna.

Nella Galleria di Bologna vedesi qualche dipinto di poco merito

Un altro pittore Bolognese di quel periodo è Simone, che taluni vogliono della famiglia Avanzi [1] ed altri di quella Benvenuti, [2] ma più generalmente conosciuto per Simone Crocifissaro o dei Crocifissi. È costui un pittore che, oltre ricordare la maniera di Vitale e di Lippo Dalmasio, si dimostra talvolta anche lontano seguace della maniera giottesca, come abbiamo ricordato discorrendo dei dipinti del già refettorio di San Francesco in Bologna.[3] E veramente in talune pitture di Simone, in luogo di prevalere quella certa grazia di movimento e dolcezza d' espressione che abbiamo riscontrate in altri artisti della stessa Scuola e della stessa regione, si riscontra qualcosa di più virile e di più severo, non disgiunto però da altre qualità piuttosto grossolane, da forme piuttosto gravi e pesanti e d' un' espressione poco piacevole, quantunque robusta, anche se resa in forma assai comune e volgare. Il Malvasia racconta che Simone non dipinse altro che Crocifissi, mentre Vitale si studiò sempre di evitare un tale soggetto. [4] Se ciò fosse vero sarebbe già un argomento per giudicare dell' indole diversa dell' ingegno e del diverso modo di sentire dei due pittori, come delle qualità diverse delle rispettive opere.

Chiesa di San Giacomo Maggiore in Bologna.

Due grandi Crocifissi da lui eseguiti si possono ancora vedere, l' uno nella cappella detta della Croce in San Giacomo Maggiore, e l' altro, difeso da una vetrata, trovasi nella quarta cappella dedicata ai Santi Pietro e Paolo in

ne' rispetti dell' arte, ma con qualità che ricordano le opere di Lippo e fra esse una tavola col num. 225 rappresentante fra sei santi la Madonna incoronata dal Figlio, proveniente dalla sagrestia di San Marco, e che noi ricordiamo come la migliore fra tutte.

[1] Vedi Giuseppe Campori, *Artisti italiani e fiorentini negli Stati Estensi.* Modena, tip. della R. D. Camera, anno 1855, dove a pag. 17 dice che Simone era della famiglia Avanzi.

[2] Vedi Bolognini-Amorini, op. cit., pag. 12.

[3] Vedi nostro vol. II, pag. 67 e questo vol. III, a pag. 49.

[4] Vedi Malvasia, op. cit., pag. 28.

San Stefano pure in Bologna. Il primo di essi ha la seguente iscrizione: SIMON . FECIT . HOC . OPUS. A . D . M. CCC. LXX . DIE . ULT . FEBR . POITV . (POSITUM) HIC. La figura colossale di Cristo sta diritta e quasi rigida sulla croce, nell'alto della quale vedesi l'albero con sopra il Pellicano che si squarcia il seno per alimentare i figli, e più in alto il busto del Dio Padre col libro aperto nella sinistra, in atto di benedire coll'altra mano. Da un lato della Croce sta la mezza figura della Vergine addolorata a mani giunte e piegate al seno, e dall'altro la mezza figura di San Giovanni Evangelista che in atto di dolore nasconde il viso fra le mani. Ai piedi della Croce havvi da una parte Maria Maddalena che a braccia distese è in atto di chi grida pel dolore; e dall'altra la figura d'una santa vecchia, a mani giunte, con movimento anche pieno di dolore. Come si disse, la figura di Cristo mostra, è vero, qualità che ricordano le opere dei giotteschi, ma se le forme sue sono grosse e pesanti, l'espressione però non rivela in modo così volgare e repulsivo la passione che con le loro facce contratte mostrano le figure della Madonna e San Giovanni, e le altre due Sante ai piedi della Croce. Il Dio Padre invece dipinto superiormente, ricorda più ancora della figura di Cristo il modo giottesco usato dai pittori da noi ricordati, e che lavorarono anco in Bologna. In basso, a piedi della Croce, vedesi dipinto entro una grotta scavata nel masso un teschio da morto.[1] Il colorito nella luce tende al giallastro chiaro, è verdastro nelle ombre, con mezze tinte rossicce, più vive nelle guance e più scure nelle labbra. I colori dei toni delle vesti sono forti e scuri di tinta.

[1] La figura di Cristo è colossale; ha i fianchi coperti da un drappo che scende quasi fino alle ginocchia. Le altre figure sono pressochè della grandezza naturale. Il fondo della croce è dorato e finamente lavorato a ricami. La conservazione è buona, e le aureole, come di solito, sono grandi.

Chiesa di San Stefano in Bologna.

La seconda Crocifissione ha la croce della stessa forma, ed anche le figure mostrano le stesse qualità. La Maddalena ai piedi della Croce è a mani giunte, e le fa riscontro dall'altra parte un frate con una croce nella mano sinistra, mentre colla destra accenna a Cristo. Su questa grande croce che manca di base, si legge da un lato: AFFIXUS . LINGNO PTE . SUFFERO . PENAS . SYMON . FECIT . HOC . OPUS . e dall'altro: MEMENTO . Q . PULVIS . ES . ET . IN . PULVE . REVTERIS . AGE . PENITECIA . ET . VIVES . IN . ETERNUM. Anche in questo dipinto nulla può vedersi di più comune e volgare di queste figure dai volti contorti e dall'espressione violenta. I tipi della Vergine, dell'Evangelista e delle altre figure di Santi, dipinte ai lati e ai piedi della Croce, sono qui pure brutti e difettosi, mentre tanto la figura del Crocifisso, quanto quella del Dio Padre, mostrano gli stessi caratteri, e le stesse qualità delle identiche figure dell'altra Crocifissione, come la pittura rivela la stessa tecnica esecuzione e l'identico modo di colorire.[1] Questa pittura patì assai danni e nelle tinte s'è fatta scura. Un altro Crocifisso è ricordato dal Malvasia come esistente in San Martino Maggiore.[2] Altro soggetto più volte rappresentato da Simone è l'Incoronazione della Vergine. Due di questi dipinti vedonsi nella Pinacoteca di Bologna. In uno è seduta la Vergine sullo stesso trono col Figlio, il quale, mentr' Essa s' inchina alquanto verso di lui, è in atto di porle con una mano la corona sul capo, tenendo l'altra fra le mani della Madre, in modo da mostrare le Stimate. Dietro il trono s' innalza la croce e tutt' intorno vedonsi figure di Serafini e di Cherubini, contenute dentro un cerchio

Pinacoteca di Bologna.

[1] La figura di Cristo è colossale, mentre le altre sono minori del vero. Queste due pitture sono eseguite su tela distesa ed incollata sulla tavola, come usavano quasi tutti i pittori di quei tempi.

[2] Vedi *Felsina*, op. cit., vol. I, pag. 30.

variopinto. In basso leggesi : SIMON FECIT.[1] Anche con la figura della Vergine, Simone ci richiama alla memoria le Madonne dipinte da Vitale, mentre in quella del Salvatore si riscontrano le qualità già osservate nel Cristo delle Crocifissioni. L'altra incoronazione della Vergine ha le stesse qualità ed è rappresentata insieme con la Crocifissione di Nostro Signore fra parecchie figure di Santi. Pur su questa leggesi: SIMON . FECIT . HOC . OPUS.[2]

Un'altra tavola con Cristo crocifisso e con alcune figure di Santi che lo adorano, trovasi in questa Galleria con la consueta segnatura di SIMON . FECIT . HOC . OPUS.[3] Nella stessa Galleria vedesi una terza tavola con Sant'Urbano seduto in trono, pontificalmente vestito, con la destra in atto di benedire, mentre tiene nella sinistra un piccolo dittico coi busti dei santi Pietro e Paolo. Superiormente, vedonsi ai lati del trono quattro angeli e nel mezzo lo Spirito Santo in forma di colomba. Anche in questa si osserva un'esecuzione piuttosto dozzinale, e nella parte inferiore si legge : SIMON FECIT, e più in basso: BEAT . V . VRBANUS . PAPA . QUITVS.[4]

Chiesa di Santo Stefano in Bologna.

In un pilastro della cappella del Santissimo nella chiesa di Santo Stefano vedesi con le qualità già descritte un affresco di Simone, rozzamente eseguito e peggio ridotto dal tempo, dai restauri e da un' assai cattiva vernice. Rappresenta, in figure d'ordinaria proporzione, ma dipinte fino alle ginocchia soltanto, Sant'Orsola

[1] È indicata col num. 164. La pittura ha molto sofferto per essere stata guasta anche da una male intesa pulitura che le tolse una parte del colore. Le figure principali sono nelle proporzioni di un terzo circa della grandezza naturale.

[2] È indicata col num. 163, e le figure sono di piccola dimensione.

[3] È indicata col num. 162.

[4] È indicata col num. 340 e la figura del santo è di grandezza naturale. Oltre le tavole ricordate trovasi in questa Galleria qualche altro dipinto con le stesse qualità degli altri, ma che noi passiamo sotto silenzio, per essere, artisticamente parlando, troppo povera cosa.

con la bandiera nella destra e un libro nell' altra mano, circondata dalle Vergini. E benchè non porti il nome del pittore, tuttavia le qualità sue lo rivelano opera di Simone.[1] Del quale nella Galleria di Modena trovasi una piccola tavoletta con la Vergine ed il Bambino, il

Galleria di Modena.

[1] Dal Malvasia è pur ricordata come opera di Simone una tavola già appesa alla prima scala della foresteria di San Francesco in Bologna, rappresentante l' Incoronazione della Madonna. Ignorasi il fine fatto, ma secondo il Malvasia portava scritta la data dell' anno 1377 e il nome dell' autore insieme con quello di fra Domenico di Sant'Isaia che la fece eseguire. In questi giorni abbiamo veduto la fotografia di una tavola che trovasi presso un negoziante di oggetti d'arte in San Giovanni in Persiceto, poco distante da Bologna. Nel mezzo vedesi Nostro Signore nell'atto di porre la corona sul capo alla Madre seduta con lui sullo stesso trono, mentre superiormente sono disposti in cerchio tre ordini d' Angeli e in basso ai piedi del trono leggesi in un cartellino: SIMON DE BONONIA FECIT HOC OPUS. Nelle sei tavole ai lati è dipinta una figura di Santo in ciascuna. Sopra la tavola di mezzo è la Crocifissione di Nostro Signore coi soliti episodii, e nelle tavole laterali un santo in ciascuna. Nella cimasa di mezzo è dipinta la figura di Cristo, con l'asta della bandiera in una mano, mentre benedice coll'altra e nelle sei cimase laterali havvi un Santo in ciascuna. Nella fotografia è anche riprodotta l' antica cornice del quadro lavorata nella forma consueta ai pittori di quella Scuola, e ricca di lavoro d' intaglio. A quel che sembra, questa fotografia fu ricavata dalla tavola ricordata dal Malvasia (tom. I, pag. 21) e la quale era prima nella cappella Fasanini in San Domenico a Bologna, donde sarebbe passata nel monastero dello stesso nome. Il Rosini nel vol. II della sua *Storia*, a pag. 223, dà l' incisione di una Incoronazione della Vergine con tre ordini di Angeli in diversi atteggiamenti e con la segnatura sulla base di: SYMON . DE . BONONIA . FECIT . HOC . OPUS, e a pag. 299 ricorda che la tavola era in una chiesa di campagna presso Bologna. L'incisione corrisponde in tutto e per tutto alla fotografia, ed è perciò evidente che l' incisione fu riprodotta dalla parte centrale del quadro, da cui fu pure cavata la fotografia, quando non vogliasi credere che Simone ne facesse due simili, ponendovi la stessa segnatura. Non sappiamo la fine fatta dalla tavola ricordata dal Malvasia e dal Bolognini, che trovavasi nella chiesa sotterranea di San Michele in Bosco, rappresentante la Vergine che stringe tra le dita un orecchio del Bambino che a lei si raccomanda perchè smetta, con sotto la segnatura: SIMON . DE . BONONIA . FECIT , HOC OPUS. Così per altri lavori, di cui non conosciamo la fine fatta, può vedersi il Malvasia, vol. I, pag. 30 e seguenti, ed anche il Bolognini Amorini op. cit., vol. I, pag. 17 e seguenti.

San Giovanni in Persiceto.

quale con la mano sinistra tocca il mento d'uno degli Angeli, mentre rivolto con la testa alla Madre accenna coll'altra mano, il primo d'essi che sul davanti suona il liuto. Altri tre Angeli stanno presso il trono, e dall'altra parte, sul davanti, un Angelo suona con l'arco la viola, mentre altri quattro tengono disteso insieme coi compagni di contro, dietro la Madonna, un drappo rosso, lavorato con ricami d'oro. In basso e nel mezzo, leggesi: SIMON . FECIT . HOC . OPUS. La pittura mostra le note qualità e la rozza esecuzione delle altre, ma ha molto sofferto per pulitura e restauro, ed il fondo già dorato è di tinta scura. [1]

Galleria Costabili in Ferrara.

Egualmente abbiamo veduto a Ferrara nella Galleria Costabili un piccolo trittico, rappresentante la Madonna seduta in trono col Putto in braccio, avendo superiormente quattro Angeli e la figura d'un Santo per parte, e più in alto, su fondo dorato, l'Annunziazione dell'Angelo a Maria. In basso della tavola di mezzo leggesi: SYMON . PINXIT.

Galleria dell' Accad. di Belle Arti in Firenze.

Nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze abbiamo testè veduto, esposta col n. 51, una tavoletta di questo pittore, rappresentante la nascita di Nostro Signore. La Madonna seduta guarda il Putto che regge con una mano, mentre coll'altra tiene il lembo del panno bianco che lo fascia. Da un lato sta seduto San Giuseppe pensieroso, e nel fondo vedesi la capanna. Nell'alto due Angeli sostengono una corona, ed altri ai lati sono ad ali spiegate in atto di pregare, mentre uno annunzia ai Pastori la nascita del Messia. In basso, nel mezzo, leggesi: SYMON . P.T È questo uno dei suoi migliori dipinti per il modo, onde il soggetto è presentato, ma che riunisce ad un tempo tutte le imperfezioni proprie

[1] È indicato col n. 24 nel catalogo di quella Galleria.

di questo pittore. Noi non conosciamo di lui più nessun' altra opera, ma di lui avremo occasione di riparlare, allorquando, esaminando i dipinti di Mezzarata presso Bologna, dovremo discorrere d'altri pittori.

Opinioni diverse furono esposte rispetto al pittore Cristoforo o Cristofano. Qualcuno lo vuole Bolognese, altri lo pretendono Ferrarese, ed altri ancora Modenese.[1] Se fra i lavori di lui e quelli dei pittori delle ricordate città vi fosse qualche differenza notevole, sarebbe più facile sentenziare e forse decidere la controversia. Ma come presentano tutti press' a poco le stesse qualità, così lasceremo dar sentenza agli eruditi del luogo e staremo contenti a dichiarare, che comparate fra loro le opere di Cristoforo e quelle di Simone dei Crocifissi si rassomigliano talmente da farle credere della stessa Scuola ed eseguite quasi contemporaneamente, fra la fine cioè del secolo XIV e il principiare del successivo.

Galleria Costabili in Ferrara.

Di Cristoforo abbiamo veduto una piccola tavoletta nella Galleria Costabili a Ferrara, rappresentante Nostro Signore in Croce, con in basso da un lato la Madonna, dall' altro San Giovanni e nel mezzo la Maddalena in ginocchio abbracciata alla Croce. Inferiormente è dipinta la Deposizione di Cristo nel sepolcro, con la iscrizione: XTOFORVS . FECIT. È un dipinto, cui non difetta una tal quale forza d'espressione e che ricorda assai la maniera di Simone. Ma come è lavoro di piccola dimensione, così non rivela i difetti che abbiamo rilevati nelle grandi e colossali Crocifissioni dipinte da Simone. In questa stessa

[1] Il Vasari, vol. III, pag. 40, discorrendo di questo pittore dice: « non so se ferrarese, o, come altri dicono, da Modena. » Il Vedriani lo vuole da Modena, il Baldi, il Bumaldo e il Masini lo dicono da Bologna, mentre i Ferraresi lo affermano concittadino proprio, anche per taluni lavori che di lui possono mostrare. Vedasi per questa controversia la nota a pag. 41, nel vol. III del Vasari, il Baldinucci, vol. IV, pag. 513, il Lanzi op. cit., vol. V, pag. 17, ed il Malvasia op. cit., vol. I, pag. 31.

Quadreria abbiam visto due altre tavolette, una delle quali rappresenta il Sogno mistico della Vergine, con Cristo crocifisso sull'albero, foggiato a Croce, sulla cui cima il Pellicano è in atto di squarciarsi il seno per nutrire i figli. Attorno alla Croce, con espressione violenta, stanno alcuni Angeli in atto di volare, e più in giù, da un lato, la figura d'una giovane in atto di leggere. È una pittura non risparmiata dal restauro, e diventata anco alquanto scura nelle tinte, ma che ci lascia incerti se debba attribuirsi a Cristoforo piuttosto che a Simone, tanta è la rassomiglianza fra i lavori dell'uno con quelli dell'altro.[1] Una terza Crocifissione, attribuita a Simone, trovasi pure in questa Galleria. La figura del Cristo è però molto difettosa nelle forme, e come ha tipo spiacente, così ha i contorni soverchiamente indicati, e un colorito divenuto alquanto scuro.

Galleria Comunale di Ferrara.

Nella Galleria Comunale trovasi un'altra tavoletta col Crocifisso fra due Angeli, in atteggiamento assai violento. In basso, da una parte, havvi la Madonna, e dall'altra San Giovanni, con la Maddalena inginocchiata che abbraccia la Croce.[2] Questa tavoletta è migliore nei rispetti artistici delle due ultime ricordate nella Quadreria Costabili.

Chiesa di Sant'Andrea.

Nella chiesa di Sant'Andrea in Ferrara, sul muro d'una delle cappelle di fianco alla maggiore, abbiamo visto, dipinta quasi di profilo in grandezza naturale, una Vergine seduta col Bambino in braccio, e una parte dell'Adorazione dei Magi. Presso la scala che conduce alla cantoria, un tempo cappella di Sant'Andrea, vedesi in grandezza naturale, ma in parte manchevole e in parte assai guasta, l'Incoronazione della Vergine, con alcuni

[1] Questi due quadretti passarono nella Galleria Comunale di quella città e sono indicati coi n. 25 e 24.

[2] Nella Galleria è indicata col n. 23.

Angeli da un lato. Questi affreschi hanno le qualità di tutte le altre opere dei pittori Bolognesi del tempo, e stanno a dimostrare, come si disse, l'influenza esercitata dai pittori giotteschi di secondo ordine, da noi a suo luogo ricordati, e che dipinsero pure nel già refettorio del Convento di San Francesco in Bologna, nelle cui opere si vedono quegli stessi caratteri, che poi si riscontrano negli affreschi attribuiti a Vitale, Simone, Cristoforo e Iacopo, in Mezzarata. Essi hanno un disegno franco, ma alquanto monotono; forme non sempre corrette, ma proporzioni regolari, unite però a tipi non piacenti. Il colorito ha tinte rossastre nelle carni, con ombre tetre, mentre i toni dei colori delle vesti sono forti e scuri, qualità particolari queste, che più o meno predominano nelle pitture murali che vedonsi in quei paesi. Nell'ultima visita fatta alla già chiesa di Sant' Andrea in Ferrara abbiamo notato un maggiore deperimento in quei resti di affresco, ed abbiamo trovato che internamente sopra una delle porte fu scoperto un grande affresco, il quale e per la mala riuscita dell' operazione e per essere stato ripassato con colori, finì coll'averne alterati i caratteri. Da quanto però può ancora vedersi, sembra che fosse in origine un lavoro eseguito dalla stessa mano che ha dipinto gli affreschi, i cui frammenti abbiamo poco fa ricordato. Questo grande affresco ci richiama alla memoria l' allegoria dipinta nel cappellone degli Spagnuoli a Firenze, rappresentante il trionfo di San Tommaso sugli eretici,[1] con la differenza che qui a San Tommaso è sostituito San Domenico.[2]

[1] Vedi il nostro vol. II, pag. 46 e seguenti.

[2] San Domenico è seduto in cattedra con un cartello spiegato in ciascuna mano. Alla destra di lui vedesi un doppio cerchio, unito ad altro più piccolo che sta nel mezzo mediante otto traverse, quasi raggi d'una ruota. Dentro il cerchio più piccolo vedesi un libro aperto, messo forse a significare la regola dell' ordine. Dall'altro lato ve-

Nel D'Agincourt trovasi l'incisione di una Madonna chiamata del Soccorso, la quale un tempo era a Mezzarata, con la segnatura: XPFORUS . PINXIT . 1380, e della quale s'ignora la fine.[1] La stessa sorte toccò ad un'altra tavola con la iscrizione: CRISTOPHORUS . PINXIT, e RAVAGEXIUS . DE . SAVIGNO . 1382 . FECIT . FIERI, che rappresentava la Vergine col Bambino fra i Santi Antonio e Caterina, tavola che, secondo il Bumaldo e il Baldinucci, era all'altare de' Torri nella chiesa dei Padri Celestini di Bologna.[2]

donsi tanti cerchi concentrici. In basso dietro il banco che si stende per quanto è larga la parete e sul quale poggia la cattedra di San Domenico, vedonsi seduti alla destra del Santo i quattro Profeti maggiori, David, Isaia, Geremia ed Ezechiello, col capo cinto d'aureola. Il primo d'essi poggia il gomito sul banco, sul quale trovansi libri aperti e si volta ad un tempo al Santo, verso cui sono pure rivolti i compagni suoi. Ma il primo mostra tuttavia d'occupare un posto riservato, poichè gli altri tre sono seduti sullo stesso banco. Dall'altro lato vedonsi Aristotile, Platone, Socrate e Seneca, egualmente seduti sullo stesso banco più in basso, sul quale havvi una fascia con ornamentazioni tramezzate con stemmi. Inferiormente sono rappresentate le sette Virtù Cardinali e Teologali: cioè: la Prudenza, la Fortezza, la Giustizia, la Temperanza; la Fede, la Speranza e la Carità; la quale è rappresentata sopra un albero nel mezzo del dipinto ed ha intorno a sè 15 tondi, nei quali scorgonsi ancora tracce di parole. L'albero esce da una chiesa o convento che sia e che vedesi ancora più in basso. Sotto a ciascuna delle sette Virtù ai lati della chiesa o convento sta una figura prostrata per terra, le quali figure, per quanto s'induce dalle tracce delle parole rimaste, rappresentano Giuda, Ippocrate, Oloferne, Epicureo, Valvone, (?) Faraone, Erode e Ario. Parallellamente alla prima è ripetuta una seconda fascia con ornamentazioni e stemmi, più in giù della quale, distribuite con lo stesso ordine e sedute, vedonsi rappresentate la geometria, ai cui piedi egualmente seduto vedesi Tolomeo re d'Egitto, e la musica con sotto Tubalcain. Nel mezzo la pittura è mutilata, in causa d'una porta statavi aperta e per la quale, tolone pochi resti del capo, scomparvero altre due figure. Segue la Medcina con sotto Esculapio e la Grammatica con Donato. Succede poscia la solita decorazione che manca da un lato. Un'altra allegoria che riorda questa di Ferrara per il modo, ond'è rappresentata, l'abbiamo già ricordata in una delle cappelle di San Francesco in Pistoia. Vedi nostro vol. II, pag. 332 in nota.

[1] Vedi D'Agincourt, op. cit., tav. CLX.

[2] Vedi Bumaldo, op. cit., pag. 238 e Baldinucci, op. cit., vol. IV, pag. 154.

Iacopo degli Avanzi è un altro pittore di Bologna, di cui una piccola tavola trovasi nella Galleria Colonna a Roma, rappresentante Cristo crocifisso col solito simbolo del Pellicano sull'albero ridotto a croce. Il Cristo ha forme ragionevoli, non manca di buone proporzioni e sulla Croce è dipinto senza contorcimenti. Ha la testa alquanto inclinata da un lato verso la Madre, tiene chiusi gli occhi, ed è coperto sui fianchi da un panno. Più in basso alla sua destra sta la Madre tutta ravvolta nel manto, che guarda in atto doloroso e con le mani giunte il morto suo Figlio. L'espressione della Madre non manca di passione e di forza, ma la bocca contorta, col mettere in mostra anche i denti le dà aspetto troppo realistico e volgare. Dallo stesso lato, sul davanti, vedesi in ginocchio, con le braccia abbassate, le mani aperte, i capelli disciolti lungo le spalle la Maddalena, che con espressione addolorata guarda il Salvatore. Questa con la figura di San Giovanni evangelista, rappresentato diritto dall'altro lato e ravvolto nel manto, che a capo alzato e con una mano sovrapposta all' altra guarda addolorato il Crocifisso, sono le due migliori figure del quadro. Inferiormente leggesi: JACOBVS . DE . AVANCIJS . DE . BONONIA . F. [1] Le figure tendono in generale al magro e all' esile, specie nelle giunture e nelle estremità, che sono scarne, lunghe e puntute. Il disegno è accurato e diligente la esecuzione, ma per essere le figure di piccole proporzioni mostra meno i difetti comuni e proprii dei pittori di questa Scuola. Il colore è però nella tinta piuttosto svigorito, le carni sono d' un giallastro smorto, con ombre verdognole, e i panneggiamenti di tinta cangiante e di tono monotono, ma a renderlo tale può avervi in parte concorso l' azione del tempo e la ripulitura, che portò via porzione del colore. Dai caratteri

Galleria Colonna a Roma.

[1] Il fondo è dorato, e le figure di piccole proporzioni.

della pittura si riconosce essere Iacopo un pittore della Scuola Bolognese, vissuto alla fine del XIV secolo o sui primi del successivo, il cui stile, disegno e maniera di colorire, lo fan distinguere dall' altro omonimo che dipinse a Padova, e del quale parleremo a suo luogo.

Galleria di Belle Arti in Bologna.

Una perfetta identità di maniera ci è argomento per attribuirgli un' altra Crocifissione che sta nella Galleria Bolognese, e che evidentemente faceva parte di un quadro d' altare. Anche in questa il Salvatore è crocifisso sopra un albero ridotto a Croce, con sopra il Pellicano. Da un lato e dall' altro sta librata in aria la figura d' un Profeta con in mano un rotolo spiegato. Più in basso, inginocchiata ed abbracciata alla Croce, sta la Maddalena addolorata, che con pronto movimento della persona guarda il Salvatore. Da un lato quasi svenuta dal dolore vedesi la Madonna sorretta da una delle Marie e da San Giovanni. Dall' altra parte sono rappresentati alcuni Sacerdoti ebrei in atto d' abbandonare quel luogo, e tutt' intorno le solite guardie. Da questa tavola traspare un' arte assai più sicura di quella che non si veda nella tavola di Roma, come nella figura del Cristo è maggiore la verità e l' intelligenza della forma, tali però da rendere il tutt' insieme più volgare anche pel modo, con cui è rappresentato pendere dalla Croce il corpo morto di Cristo. Abbiamo anche in questo lavoro i caratteri stessi già in altre opere posti in rilievo e lo stesso colore debole piuttosto, a tinta giallastra nelle carni con ombre verdognole tetre e i toni talvolta troppo eguali nella tinta e talvolta cangianti nei colori delle vesti. Il disegno è diligente pari all' esecuzione migliorata in molte sue parti.[1] Un' altra tavola molto danneggiata e formata

[1] È su fondo dorato con figure di piccole proporzioni. La pittura in generale può dirsi ben conservata. Dopo scritte queste pagine, la pittura prima attribuita a Simone dei Crocifissi fu assegnata a Iacopo Avanzi, e vedesi indicata col n. 160.

di parecchie parti si trova in questa Galleria e rappresenta la morte della Madonna, il mistero dell' Annunziazione, la Natività di Cristo, l' Adorazione dei Magi, la Circoncisione, la Fuga in Egitto, la Disputa fra i Dottori, l' Ascensione e la Discesa dello Spirito Santo con insieme le storiette dei Santi Gregorio, Agostino e Girolamo.[1] In questa Galleria havvi anche una terza tavola, rappresentante un' altra Crocifissione di Nostro Signore, e l' Incoronazione della Vergine fra Santi. È un dipinto, nel quale si riscontrano le stesse qualità artistiche del precedente, pure mostrando tipi difettosi, colorito spiacevole e una tecnica esecuzione men buona. Ma è forza riconoscere però che specialmente quest' ultima tavola non è in buona condizione, poichè pel molto colore perduto è messa allo scoperto la preparazione. Vuolsi che sia un dipinto fatto da Iacopo Avanzi insieme con Simone, nè havvi argomento per negarlo; ma ammettendolo bisogna convenire che i due artisti avevano maniera e qualità comuni, benchè sia anche vero che predomina in questo piuttosto la maniera di Iacopo che quella di Simone.[2] Nel tutt' insieme questi dipinti di Iacopo, come già quelli di Simone, mostrano l' influenza che su di essi ebbero ad esercitare i pittori giotteschi, più volte ricordati, quantunque a malgrado di ciò abbiano pur sempre mantenuto il tipo e le qualità distintive delle vecchie Scuole locali, fra le quali crebbero e si educarono all' arte, che si vede continuata anche dai pittori di Bologna e delle città circonvicine. Una testimonianza di quanto affermiamo ci è pòrta nella chiesa di Mezzarata, fuori di porta San Mammolo, che fu decorata d' affreschi, quasi tutti eseguiti da pittori bolognesi.

[1] È indicata nel catalogo col n. 159. Le figure sono di piccola dimensione.

[2] La tavola proviene dalla chiesa di San Domenico, e nel catalogo è indicata col n. 161.

Chiesa di Mezzarata.

Per molto tempo queste pitture, le quali, secondo il Vasari, furono terminate nel 1404,[1] furono conservate in buono stato, ma più tardi ricoperte di bianco ebbero a patir danno e taluna intera rovina. Devesi al signor Minghetti, al quale apparteneva l' edifizio, se pulite dalla scialbatura furono per la maggior parte restituite all' occhio dell' osservatore, e qualcuna riportata su tela fu collocata ad ornamento della casa di lui.[2]

Appena entrati nella chiesa vedesi rappresentato un incidente della vita di Giuseppe Ebreo, della cui storia un affresco è venuto a mancare quasi interamente a cagione d' una porta statavi aperta, per la quale ebbe a patir danno anche la parte rimasta dell' affresco.[3]

Secondo il Vasari, le scene della Creazione da quella d'Adamo alla morte di Mosè furono eseguite da Cristofano.[4] La Guida di Bologna dell'anno 1845, sulla testimonianza di un manoscritto del XVII sec. dice che Cristoforo dipinse a Mezzarata nel 1380. Ma la Guida del 1792, a pagina 397, riporta la notizia che il nome scritto sotto le storie della vita di Giuseppe era: JACOPUS . F.[5] Nella parte inferiore della medesima parete sono dipinte alcune storie ricavate dalla vita di Mosè, ma anch' esse patirono danni o restauri, ed in alcune parti sono anche irreparabilmente rovinate.

La meglio conservata rappresenta Mosè, quando

[1] Vedi Vasari, vol. III, pag. 41.

[2] Rappresentano alcune scene della Creazione.

[3] Del primo affresco è difficile di riconoscere il soggetto. Il secondo rappresenta Giuseppe nel pozzo, il terzo Giuseppe venduto dai fratelli, il quarto Giacobbe quando riceve le vestimenta del figlio, il quinto la costui prigionia per l'accusa della moglie di Putifarre, il sesto l'interpretazione del sogno, il settimo la scena dei fratelli al cospetto di Giuseppe e l'ottavo un altro incidente, di cui più non si rileva il significato. Le tracce d' un nome trovansi sulla finta cornice nella parte inferiore dell'ottavo affresco.

[4] Vedi Vasari, vol. III, pag. 41.

[5] Lamo Graticola di Bologna, op. cit., pag. 16.

spezza le tavole della legge, e nella quale può scorgersi una maniera diversa da quella di Vitale, di Cristoforo e di Simone. Ma quantunque ricordi la maniera dei giotteschi da noi ricordati, non è tale però da farci convenire nell' opinione del Lamo, il quale vorrebbe che lo stesso Giotto avesse dipinto a Mezzarata, mentre a parer nostro, anche negli affreschi della seconda serie, predomina pur sempre il carattere della Scuola Bolognese.

La terza serie collocata più in basso su questa stessa parete, rappresenta soggetti evidentemente cavati dal libro di Daniele, i quali, secondo la Guida bolognese del 1592, portavano la segnatura di: LAURENTIVS . F. La Guida del 1845, sull' autorità del già ricordato manoscritto del XVII secolo, afferma alla sua volta che uno dei pittori di Mezzarata fu appunto un Lorenzo, il quale avrebbe colà lavorato nel 1360. Il carattere di questi affreschi rassomiglia assai a quello della seconda serie, e tanto gli uni, quanto gli altri, furono alquanto rozzamente eseguiti. Sulla porta d' ingresso è dipinta una Natività, che il Malvasia attribuisce a Vitale,[1] perchè afferma che un tempo ne portava il nome.

Lo spazio che resta alla sinistra, entrando, è ripartito in due serie d' affreschi; nella prima vedonsi tracce di un' Adorazione dei Re Magi e della Fuga in Egitto. Il Malvasia che descrive a lungo questi soggetti nella sua *Felsina pittrice,* afferma che sotto di essi si leggevano i nomi di JACOBUS e di SIMEON (sic) F.[2]

Il Rosini illustrò alcuni soggetti della serie inferiore, nella quale vedonsi ancora tracce dell' ultima Cena[3] e del Miracolo del legno collocato per ponte sopra un torrente

[1] Vedi Malvasia, *Felsina pittrice,* vol. I, pag. 28.

[2] Vedi Malvasia, op. cit., pag. 18.

[3] Ritoccata «gratis» da Bagnacavallo, dice Malvasia, op. cit., pag. 19.

di Betsaida.[1] Nella parte inferiore dell'affresco vedonsi ancora, benchè in parte manchevoli, le parole: JACOBUS . FECIT.[2] Anche queste pitture hanno il carattere della Scuola Bolognese della fine del XIV secolo; e mostrano le qualità stesse dei dipinti di Iacopo, di Simone e di Cristoforo. Niuna poi mostra la maniera di Galasso Galassi, nominato dal Vasari come l'autore delle scene della Passione. Non dobbiamo però dimenticare che da un lato della parete a destra di chi entra, esistono avanzi di un affresco rappresentante un Matrimonio, che viene appunto attribuito a Galasso Galassi, ed è altresì vero che questi avanzi hanno caratteri forse più moderni di quelli degli altri affreschi esistenti in questa chiesa. Riguardo al valore artistico d'essi, basterà ricordare come questi affreschi di Mezzarata confermino l'opinione che Iacopo di Bologna non può essere lo stesso Iacopo che dipinse a Padova.

Ma in questo tempo viveva a punto in Bologna un *Jacobus Pauli*, pittore di ben scarso merito, per non dire affatto da dozzina; poichè i lavori suoi si distinguono pel poco rilievo, per il colorito slavato, pei tipi non piacevoli, per la durezza dei movimenti e del contorno, e pel panneggiamento a linee rette e a forme angolose. Il lavoro meno imperfetto di lui trovasi nell'Archivio Notarile collocato nel Palazzo del Podestà in Bologna, il quale rappresenta un'Annunziazione dell'Angelo a Maria, in figure di proporzioni poco minori del naturale. Essa è dipinta su tavola, e da un lato havvi in ginocchio la figura del Committente in atto di pregare e la segnatura di IACOBUS . PAOLI . F. Presso la

Archivio Notarile nel Palazzo del Podestà in Bologna.

[1] Vedi Rosini, *Storia*, ec., vol. II, pag. 221.

[2] La prima sillaba è quasi cancellata; e che la firma sia autentica è provato dal Malvasia, il quale l'ha ricordata prima ancora che gli affreschi fossero imbiancati. Vedi *Felsina*, ec., vol. I, pag. 18.

figura del committente è scritto il nome suo: IACOBUS. DE. BLACHITIS.[1]

Chiesa di S. Giacomo Maggiore.

Una grande àncona formata dall' unione di due quadri trovasi nella cappella di Santa Croce in San Giacomo Maggiore di Bologna. Nel quadro superiore, formato con più tavole, havvi nel mezzo la Incoronazione della Vergine con sotto il nome di IACOBVS. PAULI. F. Da uno dei lati vedonsi due Santi, uno dei quali rappresenta San Giovanni Battista, mentre dall'altro lato havvi la figura di San Lorenzo con quella d' un altro Santo. Superiormente nel pinnacolo di mezzo vedesi Cristo Crocifisso, con la Madonna e San Giovanni ai piedi della Croce. Negli altri quattro sono le figure di Santa Caterina, Santa Maddalena, dell'Angelo e della Madonna, rappresentanti l'Annunziazione. In queste pitture troviamo le note qualità di questo pittore, un colorito, cioè, a tinta slavata, figure difettose nel rilievo, tipi ed espressioni poco gradite, insieme con un panneggiare à linee rette e forme angolose. Nell' altro quadro collocato più in basso, è facile riconoscere il lavoro d' un abile pittore della Scuola Veneziana della seconda metà del secolo XIV. Questo dipinto sarà da noi nuovamente ricordato più innanzi, allorquando parleremo dei pittori di quella Scuola.

Galleria dell'Accademia di Bologna.

Nell'Accademia di Bologna, sotto il num. 10, vedesi un quadro di Iacopo, rappresentante una Crocifissione, con la iscrizione: JACOBVS. PAVLI. F. il quale proviene dalla sagrestia dei Santi Naborre e Felice. Col num. 11 havvi un' altra tavola meno difettosa della precedente, ma con la stessa iscrizione, rappresentante l'Incoronazione

[1] Il Malvasia nella sua *Felsina*, ec., vol. I, pag. 31, ricorda affreschi rappresentanti l' Annunziazione e la Crocifissione di Cristo, colla Vergine, San Giovanni e la Maddalena ai piedi della Croce, eseguiti nel 1384 e portanti il nome di « Iacobus Pauli » i quali erano nella chiesa dei Santi Naborre e Felice in Bologna.

della Vergine e proveniente dall' Istituto di Scienze. A questo pittore possono attribuirsi due altre tavole; l'una con San Pietro Apostolo e San Giovanni Battista, e l'altra con San Giacomo Apostolo e l'Arcangelo Michele, nell'alto delle quali havvi l'Angelo Gabriele con la Vergine Annunziata. Un tempo queste due tavole erano unite sotto il num. 327, e si diceva che facessero parte di quella registrata col num. 10. Ora sono separate e portano i numeri 367 e 368. Abbiamo una terza tavola col numero 328 con Sant' Elena inginocchiata a pregare dinanzi alla Croce, insieme con una monaca.

Museo Napoleonico al Louvre.

Nel Museo Napoleonico al Louvre, e prima nella Galleria Campana, abbiamo veduta un' Incoronazione della Vergine con la segnatura di: JACOBVS . PAVLI . PINSIT.

Il Malvasia, nella sua *Felsina,* ec., a pag. 22 del vol. I, ricorda altri lavori di questo pittore come esistenti ad Imola, a Faenza, a Verona, che però noi non abbiamo trovati, nè ci sembra difficile che egli abbia scambiati quei di Verona coi lavori di un altro Iacopo, pittore Veronese, di cui a suo luogo parleremo.

Convento di San Domenico in Bologna.

Un altro pittore contemporaneo in Bologna è Pietro di Giovanni Lianori, del quale, nel chiostro del convento di San Domenico in Bologna, abbiamo veduto dentro una gran mandorla un affresco rappresentante la Trinità, in cui il Dio Padre seduto sulle nubi tiene colle mani la croce su cui è crocifisso il Figliuolo, e sulla quale posa in forma di colomba che manda raggi, lo Spirito Santo. A destra havvi San Lorenzo diritto in piedi con la graticola nella sinistra, mentre coll'altra mano raccomanda il prelato committente, rappresentato in ginocchio in atto di preghiera. Più in basso si legge il nome del pittore: PETRVS . JOHANIS.[1]

[1] Le figure sono di circa la grandezza naturale. Quasi tutta la parte destra di quella di Cristo è guastata con parte delle gambe, nè questo

Questa pittura mostra press' a poco le stesse qualità delle altre pitture della Scuola Bolognese di quel tempo, ma dimostra ancora che il suo autore è artista migliore di Iacopo Paoli. Le figure dipinte da Pietro Lianori non mancano di una certa severità di carattere, nè di regolari proporzioni; il disegno come la tecnica esecuzione sono condotti in modo franco e risoluto, nè il colorito difetta di vigoria. Nel tutt' insieme par di vedere in lui un seguace della maniera giottesca, quale abbiamo osservata in Simone dei Crocifissi, di cui potrebbe anche essere stato un aiuto od averne di preferenza imitata la maniera. Il Malvasia mette insieme un lungo elenco delle opere di Pietro Lianori, talune delle quali sono ancora visibili.[1]

Altri dipinti di questa Scuola eseguiti verso la fine del secolo XIV o nella prima parte del successivo abbiamo veduto in Bologna nella chiesa di Santo Stefano, i quali crediamo opportuno di ricordare in nota.[2] Anche

è il solo danno patito, chè anche tutta la parte inferiore è in parte manchevole ed in parte guasta.

[1] Il Malvasia ricorda come il Baldi collochi questo pittore fra gli scolari di Lippo, ed a pag. 31 del primo volume ricorda anche tra le opere di lui in San Frediano fuori di porta San Mamolo, una Vergine col Bambino, sul quale quadro insieme col nome del pittore e la data del 1415 havvi il nome di chi lo ordinava. Ricorda ancora l' affresco, di cui abbiamo parlato, e che vedesi nel chiostro di San Domenico. Col nome di lui e con la data vedesi ancora nella sagrestia della chiesa di San Giuseppe dei Cappuccini fuori di Bologna una tavola con la Vergine, il Bambino e due figurette sul davanti che pregano. La quale è una pittura tutta ridipinta ad olio che porta scritto il nome di chi nel 1611 regalò alla chiesa il dipinto. Un quadro colla Madonna fra alcuni Santi, fra i quali San Girolamo e San Petronio, trovasi nella pinacoteca di Bologna col nome di questo pittore e l' indicazione dell' anno 1453. Ma per quel che ci parve fu eseguito in modo assai dozzinale, ed è indicato nel vecchio catalogo col n. 107. Un altro affresco può vedersi nel cortile del palazzo del marchese Virgilio Davia, rappresentante la Vergine seduta fra San Giacomo e un altro Santo col Putto diritto in piedi sulle ginocchia, il quale tiene nella destra un uccellino. Questa pittura porta l' indicazione dell' anno 1449, nè fu esente da restauro.

[2] Nella cappella della Consolazione in Santo Stefano havvi un San Be-

il Lanzi ricorda un Giovanni da Bologna come un pittore sconosciuto in patria, ma che lasciò in Venezia nella scuola de'Mercanti a Santa Maria dell'Orto una figura di San Cristoforo, alla quale aggiunse il suo nome, ma non la data, in cui fu eseguita. Di questa pittura s'ignora qual fine abbia fatta. [1]

Galleria dell'Accademia di Venezia.

Nell'Accademia però di Venezia trovasi sotto il N. 403 una tavola colla Madonna seduta col Putto in braccio che si nutre al seno della madre. Superiormente havvi l'Annunziazione dell'Angelo a Maria, ai lati vedonsi San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista, e più in basso San Pietro, e San Paolo. Nel mezzo in basso della tavola vedonsi inginocchiati alcuni confratelli vestiti di bianco e col cappuccio in capo, uno dei quali regge lo stendardo della Compagnia, sormontato dalla croce, due d'essi il cero, mentre gli altri stanno pregando. In fondo alla tavola si legge: ZUAN . DA . BOLOGNA .

nedetto coi Santi Sisto e Procolo, che mostra di appartenere alla maniera di Simone de' Crocifissi. Un altro quadro formato di quattro parti e piuttosto rovinato, con storie della vita di San Benedetto e colla seguente moderna iscrizione: « Morbos pellit, innocentes salvat, martires regit, demones fugat » ricorda la maniera di Iacopo degli Avanzi. Esempio migliore e con qualità che ricordano alquanto la maniera dei seguaci di Giotto, come abbiamo ricordato in taluni altri dipinti di queste contrade, è un trittico, che dai caratteri della pittura mostra d'essere il lavoro d'un pittore dei primi anni del secolo XV. Rappresenta nel mezzo la Vergine col Bambino e altri Santi, uno dei quali presenta il committente inginocchiato in atto di pregare. Nelle parti laterali vedonsi due Santi per parte, uno dei quali è San Cristoforo col Putto sulle spalle. Nell'alto havvi da un lato l'Angelo della Annunziazione e dall'altro la Madonna. In questo luogo abbiamo anche un' altra tavola con Sant'Antonio abate, San Marco, San Giacomo e San Giovanni, coll'Incoronazione della Madonna, posti sopra la porta e che sembra formassero un sol quadro. Sotto l'Incoronazione si legge ancora JOANNES . DE . il resto manca.

[1] Vedi Lanzi, op. cit., vol. V, pag. 19. Fatta ricerca in Venezia, altro non si è potuto conoscere se non che la detta pittura è ricordata, oltre che dal Lanzi, anco dallo Zucchini, nel suo *Forestiero illuminato*, il cui manoscritto originale trovasi nel Museo Correr a Venezia, mentre invece i registri demaniali non ne fanno parola.

PENSE. I caratteri del dipinto sono quelli della fine del secolo XIV, e della prima parte del successivo. È una pittura di ben scarso merito, ma che potrebbe essere di quel Giovanni da Bologna, di cui parlano il Lanzi e lo Zucchini.[1]

Per gli altri pittori bolognesi assai mediocri in arte e seguaci di questi ultimi nominati, noi rimandiamo il lettore al lungo elenco dei nomi insieme con quello delle loro opere, dato dal Malvasia.[2] Fra questi però merita d'essere particolarmente ricordato Michele di Matteo Lambertini da Bologna; ma poichè la prima notizia di lui è dell'anno 1447, nel quale tempo dipingeva nel Battistero della Cattedrale di Siena, così avremo occasione di parlarne allorquando faremo parola dei pittori bolognesi del secolo XV. Anzi noi crediamo d'essere già andati troppo oltre, coll'aver discorso in questo volume del pittore Pietro de Lianori.

[1] In questi giorni abbiamo veduta una fotografia ricavata da una tavoletta di proprietà del signor Michelangelo Gualandi di Bologna, tanto benemerito della storia della pittura per le importanti sue pubblicazioni. Il detto quadro rappresenta l'Incoronazione della Madonna fatta da Nostro Signore, seduto con la Madre sullo stesso trono. Dietro è disteso un drappo, e superiormente vi sono molti angeli, taluni in atto di suonare istrumenti ed altri di cantare. In basso nella finta base del trono leggesi: IOANES . PICTOR . DE . BOLOGNA *sic.* Di questa iscrizione noi non abbiamo potuto nella fotografia, se non rilevare le tracce. Noi ci domandiamo se mai questa pittura, da noi non veduta, non fosse un lavoro dello stesso pittore, come anche l'altra tavoletta, poco fa ricordata in nota come esistente in Santo Stefano di Bologna, rappresentante una incoronazione della Madonna, in basso della quale leggesi ancora parte della iscrizione JOANNES . DE.

[2] Vedi *Felsina*, ec., vol. I, pag. 38 e seguenti.

## CAPITOLO TERZO.

### I PITTORI FERRARESI.

---

Anche di Ferrara non mancano memorie risguardanti pittori d'antica data. Nel Lanzi infatti si legge la seguente notizia intorno a Gelasio di Niccolò: « Nacque la Scuola Ferrarese quasi gemella alla Veneta, se dee credersi a un monumento citato dal dottor Ferrante Borsetti, nell'opera intitolata *Historia almi Ferrariensis Gymnasii* che vide luce nel 1735. Il monumento fu tratto da un antico codice di Virgilio, scritto nel 1193, che dalla libreria de' Carmelitani di Ferrara, dice il Baruffaldi, passò in Padova in poter dei Conti Alvarotti, i cui libri accrebbero in progresso di tempo la biblioteca del seminario padovano. Nel fine di codesto codice leggevasi il nome di Giovanni Alighieri, miniatore di quel volume; nell'ultima pagina era stata dipoi aggiunta, in antica lingua volgare, questa memoria: che nel 1242 Azzo d'Este primo signore di Ferrara commise a un Gelasio di Niccolò una pittura della caduta di Fetonte; e da lui pure Filippo, vescovo di Ferrara, volle una immagine di Nostra Signora, e un gonfalone di San Giorgio, col quale si andò incontro al Tiepolo, quando dalla Repubblica veneta fu spedito ambasciatore in Ferrara. Gelasio è detto ivi della contrada di San Giorgio, e scolare in Venezia di Teofane di Costantinopoli; per cui il Zanetti pose questo greco alla testa dei maestri della sua Scuola.

Su la fede di tanti uomini letterati, ai quali quel monumento parve sincero, non ho voluto discrederlo; ancorchè abbia alcune note che a prima vista lo fan sospetto. L'ho anche ricercato nel seminario di Padova, ma non vi esiste. » Questo racconto, di cui dubitarono il Lanzi,[1] il Frizzi[2] ed il Tiraboschi,[3] è creduto vero anche dal Laderchi,[4] dal Baruffaldi[5] e dallo Scalabrini.[6] Per quel che riguarda i lavori assegnati a Gelasio, è difficile a noi poter con certezza indicare alcun suo dipinto. Un quadro abbiamo veduto nella collezione del signor Barker in Londra, che apparteneva alla Galleria Costabili in Ferrara, e creduto il ritratto di Obizzo d'Este. È tutto ridipinto in maniera da non potersi oggi dare su di esso alcun giudizio. Anche nel duomo di Ferrara havvi una Madonna che il pubblico vede una sola volta all'anno e che è attribuita a Gelasio. A noi non fu dato di poterla esaminare con agio bastevole a dedurne il tempo, cui poteva appartenere, ma l'impressione lasciataci è tale da farcela credere meno antica di quanto si vorrebbe che fosse.

Galleria Barker di Londra.

Duomo di Ferrara.

Una parte d'un grande affresco rappresentante una Crocifissione attribuita a Gelasio e che trovavasi sul muro dell'abside della già chiesa delle Martiri, ridotta ultimamente ad ospedale militare, fu tempo addietro trasportata su tela, e noi l'abbiamo veduta nella raccolta del professore Saroli in Ferrara. Contiene il gruppo della Vergine che sviene sorretta dalle Marie. Giudicando da

Già chiesa delle Martiri.

Galleria Saroli.

[1] Vedi Lanzi, *Storia Pittorica*, sesta edizione Silvestri di Milano, 1823, vol. V, pag. 244 e seg.

[2] Vedi Frizzi, *Memorie istoriche*, vol. III, pag. 147, ricordato dal Laderchi, *La Pittura Ferrarese*, Ferrara, 1856, pag. 20.

[3] Vedi *Notizie degli Artisti Modenesi*, in 7 vol. in 4°, Modena, 1781.

[4] Vedi Laderchi, op. cit.

[5] Vedi Baruffaldi Girolamo, *Vite de' Pittori Ferraresi*, Ferrara, 1845-48, vol. I, pag. 8, e vol. II, pag. 517.

[6] Vedi Scalabrini, *Pitture di Ferrara*, pag. 109.

questo frammento, che è in cattiva condizione ed in parte anche mancante del colorito, ci sembra lavoro d'un mediocre seguace dei Giotteschi, da noi già ricordati in queste contrade.[1] Nella collezione Costabili in Ferrara la Madonna col Bambino attribuita a Gelasio ed illustrata come opera di quel pittore dal Rosini,[2] ha invece tutti i caratteri di un lavoro del XV secolo. E però, se tutti gli altri lavori a lui attribuiti e che andarono perduti,[3] mostravano la stessa maniera, ben può dirsi che non gli potevano appartenere, una volta che si dice vissuto nel secolo XIII.[4] A Gelasio avrebbe tenuto dietro un altro pittore chiamato Laudadio Rambaldo, del quale il Lanzi racconta che circa l'anno 1380[5] avrebbe lavorato nella

Galleria Costabili.

[1] Le figure, di grandezza naturale, mancano della parte inferiore. La Vergine che sviene, alquanto inchinata della persona col capo abbandonato sulla spalla sinistra, è sorretta da una delle Marie che l'abbraccia a metà della vita, mentre l'altra è rivolta al Crocifisso. Questa seconda, specialmente col mettere in mostra i denti e col corrugare della fronte rappresenta il tipo e fa il movimento esagerato quali solitamente si riscontrano nelle figure dei pittori bolognesi e dei paesi vicini di quel periodo. Il disegno è alquanto rozzo, angolose le forme, difettoso il panneggiare, slavato il colorito e nelle ombre rossiccio, e tutto il dipinto difetta nel suo insieme di rilievo. Ciò non ostante esso non manca di quell'espressione severa che spesso si osserva anche nei lavori condotti con una esecuzione tecnica rozza e dozzinale.

[2] Vedi *Storia* citata, vol. I, pag. 148.

[3] Vedi Cittadella, *Catalogo istorico dei Pittori Ferraresi*, tomo I, pag. 8 e seg.

[4] Il dipinto della Galleria Costabili passò nella Pinacoteca Municipale della città, e trovasi esposto col num. 53 e coll' indicazione seguente: « Gelasio (di Nicolò della Masnada di San Giorgio) fioriva circa il 1240, e morì nell' anno 1300, allievo di Teofilo Costantinopolitano, il quale operava in Venezia. »

[5] Vedi Lanzi, vol. V, pag. 246; il Laderchi, nei *Pittori Ferraresi*, pag. 22, fa di Laudadio Rambaldo due persone diverse; e vedi la correzione di questo errore in Baruffaldi, op. cit., vol. I, pag. 10 e 471. Cittadella Luigi Napoleone, nei documenti risguardanti la *Storia Artistica*, Ferrara, tipografia di Domenico Taddei, MDCCCLXVIII a pag. 1 e seguenti, ricorda anche un Bartolommeo Turola nel 1393, il quale nel 1403 veniva pagato di alcuni lavori che aveva fatti, come apparisce dal libro di spese dei Padri Domenicani.

Bartolommeo Turola.

chiesa dei Servi.[1] A lui s'attribuisce una Madonna, ora tutta ridipinta a nuovo, e che si vede in Ferrara nel cortile del Castello Ducale.[2] Parte d'un affresco recentemente scoperto sotto la calce che lo copriva, si può vedere in una sala terrena del già Palazzo Estense, ora Università in Ferrara, assai danneggiato e manchevole. Esso rappresenta da un lato un combattimento di guerrieri a cavallo con una torre nel mezzo, sulla quale una figura di donna si sporge a guardare. Dall'altro lato più in basso vedesi una donna porre con atto concitato una mano sulla spalla d'un uomo, mentre al fianco di lui è rappresentata un'altra donna intenta a guardarlo. Sul davanti, più in basso, è dipinto di profilo un uomo col capo coperto da un berretto e una pelle leonina sulla spalla in atto di scagliare dall'arco, che ha fra le mani, una freccia contro i combattenti dall'altro lato. In altra parte vedesi il resto d'una seconda torre, sulla quale sta egualmente una donna, ma in atto di suonare un organetto. Questi resti di pitture hanno le qualità che già abbiamo designate nelle opere dei ricordati pittori di Ferrara e di Bologna, che vissero alla fine del XIV e sul principio del XV secolo. Tali qualità non sono però quelle stesse da noi riscontrate nei lavori di Antonio da Ferrara, quantunque alcuni scrittori d'arte e lo stesso Vasari affermino che costui abbia in quel palazzo lavorato.[3]

Castello ducale in Ferrara

Università.

Un affresco abbiamo pur veduto, collocato molto in alto, sulla parete del coro nella chiesa di San Polinare, detta della Morte in Ferrara. Rappresenta Nostro Signore nell'atto, in cui risorge dalla tomba. Nella sinistra stringe

Chiesa di San Polinare.

[1] La chiesa fu distrutta nel 1635, secondo il Laderchi, op. cit., pag. 22.

[2] Era un tempo coperta dalla calce.

[3] Vedi Vasari, vol. II, pag. 155.

l'asta della bandiera, e tiene l'altra mano sollevata come in atto di benedire. Da un lato vedonsi inginocchiati alcuni confratelli della Compagnia della Morte, che rivolti al Salvatore stanno pregando a mani giunte; dall'altro alcune guardie con lunghe aste in mano. Dinanzi alla tomba altre guardie, sedute in svariati atteggiamenti, dormono appoggiate allo scudo, e sul davanti, nel mezzo, una d'esse stesa di fianco in terra si mostra a noi per il dorso. Il fondo è formato da una campagna montuosa con alberi. I caratteri di questa pittura la dimostrano una delle migliori di questo periodo in Ferrara. E sebbene non ci sia dato di conoscerne l'autore, ci è tuttavia sembrato di vedervi una certa rassomiglianza piuttosto colla pittura a fresco poco fa descritta ed esistente in una delle sale terrene del già Palazzo Estense in Ferrara testè ricordato, che non cogli altri dipinti veduti in questa città.[1]

Altri avanzi di pitture a fresco, in parte anco guaste,

[1] Nessun storico dell'arte da noi conosciuto ricorda questo affresco, ma altri ricorda invece come esistente in questo luogo una grande tavola rappresentante l'invenzione della Croce con Sant'Elena che prega, eseguita dal Bastianino o dal Bastaruolo, come altri vogliono. Vuolsi che questa tavola ricoprisse l'affresco, le cui figure sono di grandezza quasi naturale. Nel mezzo dell'affresco, sul davanti, parte della pittura è stata rinnovata, ed in tale occasione si è perduto alcunchè dell'iscrizione posta nella parte più bassa, della quale altro più non è rimasto che il numero 14... mentre più in basso vedonsi appena gli indizi delle lettere « OP » onde si può tenere che sia lavoro eseguito nei primi anni del secolo XV, sebbene la maniera e la tecnica esecuzione del dipinto lo mostrino piuttosto un lavoro del secolo precedente. Questo affresco ci ha fatto pensare se non potesse più giustamente essere attribuito al pittore Bartolommeo Turola poco fa ricordato, il quale dipingeva in Ferrara negli ultimi anni del secolo XIV, e nei primi del successivo. Di questo pittore, di cui mancarono sin qui altre notizie, discorre il marchese Campori nelle dotte e pregevoli memorie da lui pubblicate durante la stampa di questo volume intorno ai « Pittori estensi nel secolo XV. » Fra gli altri ricorda il Campori la famiglia dei Turola o più veramente dei Belli, a incominciare da Bartolommeo, vissuto nel 1379, fino a Giacomo Juniore vivente nel 1504, ultimo dei cinque pittori dati successivamente all'arte di padre in figlio da questa famiglia.

Bartolommeo Turola.

abbiamo viste in Ferrara in una stanza al pian terreno della Caserma di San Guglielmo. Rozzamente eseguite, esse hanno i soliti caratteri delle pitture appartenenti alla fine del secolo XIV, o meglio alla prima parte del successivo. Sono rappresentati San Francesco che riceve le Stimate, Gesù presentato a Simeone nel Tempio, un Santo Re con lo scettro ed il mondo, un Santo Vescovo e Santa Liberata.

Caserma di San Guglielmo.

Discorrendo il Vasari di Antonio da Ferrara, afferma essere stato uno dei discepoli d'Agnolo Gaddi, autore di cose pregevoli in San Francesco d'Urbino e Città di Castello,[1] occupato poi nel 1438 ad ornare il Palazzo Estense di Ferrara con pitture illustranti l'unione della Chiesa Greca con la Latina. Uno di questi affreschi, rappresentante il Salvatore fra gli eletti, resistette alle vicissitudini del tempo fino al 1780, e fu da quel dipinto che il palazzo, nel quale si trovava, prese il nome di Palazzo del Paradiso. Sappiamo inoltre che Antonio maritò la figlia Calliope con Bartolommeo Viti, padre del ben conosciuto pittore Timoteo Viti.[2]

Richiamata dalle parole del Vasari la nostra attenzione sopra quel che Antonio da Ferrara avesse dipinto a Città di Castello, noi abbiamo inutilmente cercata traccia delle opere di lui, e tranne una Madonna su tela in trono fra Santi, colla data del 1417 ed attribuita ad autore anonimo, null'altro abbiamo veduto che ci ricordi la maniera d'Antonio. Ma la Madonna è così alterata dal restauro da non potersi dare con sicurezza giudizio atto a dedurre se sia o no opera di questo pittore ferrarese.[3]

Città di Castello.

[1] Vedi Vasari, vol. II, pag. 155.

[2] Vedi Vasari, vol. VIII, pag. 148, ed i ricordi del 1464-1465, in Pungileoni, *Elogio Storico* di Timoteo Viti, in 8°, Urbino, 1835, pag. 1.

[3] Nella Galleria Municipale essa è indicata col num. 1.

Chiesa di San Bernardino fuori di Urbino.

Del quale abbiamo invece nella sagrestia della chiesa di San Bernardino fuori d'Urbino alcune tavole, che formavano un tempo un unico quadro. In quella di mezzo è dipinta seduta la Vergine col Putto dormiente sulle ginocchia, e mentre lo sta guardando tiene giunte le mani in atto di pregare. I Santi che si trovano ai lati, sono Pietro, Paolo, Luigi di Tolosa, Giovanni Battista, San Francesco e San Girolamo. Vedonsi inoltre alcune altre mezze figure di Santi, le quali dovevano formare la parte superiore del quadro e rappresentano Santa Caterina, Santa Chiara, Sant'Antonio da Padova, San Lodovico vescovo, un altro Santo vescovo, ed un Santo frate. Al basso della tavola principale leggesi: 1439 ANTONIUS DE FERAIRIA (*sic*).

Le figure stecchite negli atteggiamenti rivelano durezza e sono nel disegno alquanto scorrette. Quelle dipinte di prospetto sono ossute e di forma larga, mentre altre di profilo sono oblunghe ed hanno forme assai povere. Sovraccarico di pieghe è il panneggiare, grosse e difettose nella forma sono le estremità, le quali rivelano un'esecuzione piuttosto rozza. La pittura è manchevole di rilievo, come ha tetro il colorito, non ostante le sue tinte accese.[1] In questo dipinto non possiamo riconoscere alcuna influenza derivata dalla Scuola Fiorentina di Agnolo Gaddi; bensì ci lasciò l'impressione d'un lavoro, le cui qualità sono comuni ai dipinti contemporanei di Ferrara, Bologna e siti vicini. A noi è sembrato che possa essere di Antonio l'avanzo di un affresco rappresentante un'Annunziazione dell'Angelo a Maria, da noi veduto

[1] Nell' orlo dorato del manto della Madonna possono ancora rilevarsi alcune parole dell' *Ave Maria*. Il fondo, sul davanti, rappresenta un prato fiorito, e tutto il rimanente è dorato. Le figure sono di grandezza naturale ed alcune ebbero a patir danni dal restauro. Trovasi ora questo dipinto nella Galleria Comunale, indicato coi numeri dal 58 al 70.

Chiesa della Santissima Annunziata fuori di Urbino.

molti anni or sono nella chiesa della Santissima Annunziata, fuori di porta Santa Lucia, presso Urbino. Rimaneva ancora di questo affresco la Vergine che vedevasi quasi di fronte, rivolta alcun poco all'Angelo, colla mano sinistra piegata al seno e l'altra alquanto sollevata in atto di maraviglia.[1]

Chiesa di San Petronio in Bologna.

Nella vita di Buffalmacco abbiamo ricordato gli affreschi dal Vasari attribuitigli nella Cappella Bolognini in San Petronio di Bologna, ed abbiamo allora anche osservato come siffatto lavoro, non soltanto non poteva essere di Buffalmacco, ma neppure di nessun altro pittore della Scuola Toscana, mancando d'ogni carattere essenziale per appartenervi.[2] A noi sembra invece, specie per l'impronta data alle figure dei santi dipinti nella profondità dell'arco che mette alla cappella, si possa credere che nell'eseguirlo v'abbia avuta mano anche Antonio da Ferrara, il quale insieme con altri può aver lavorati i dipinti di questa vasta cappella. In una delle pareti sono rappresentate le storie dei Re Magi; in quella, in cui trovasi il grande finestrone, alcuni fatti risguardanti la vita di San Petronio; nella terza l'Inferno e il Paradiso,[3] e sulla parete interna, sopra l'arco, Nostro Si-

[1] La parte inferiore della figura è coperta dall'altare di legno; la sua veste rossa è rinnovata, come rinnovata è tutta la figura dell'Angelo.

[2] Vedi Vasari, vol. II, pag. 32, il nostro vol. II, pag. 74, e la nota 4, ove fra le altre cose si osserva che i dipinti della Cappella Bolognini in San Petronio furono eseguiti dopo il 1408.

[3] In questa composizione del Paradiso e dell'Inferno con una quantità di figure, di grandezza naturale, vedesi collocato, entro una grande mandorla, in alto, il Padre Eterno con Nostro Signore che incorona la Madonna ed attorno i soliti angeli. Più in basso, seduti in separati posti in senso trasversale, vedonsi gli Apostoli, i Santi ed i Patriarchi intenti a guardare in alto. Nel mezzo è dipinto San Michele Arcangelo che pesa le anime, e inferiormente la colossale figura del Demonio, di forma bizzarra e brutta, in atto di tormentare in diversa maniera i dannati. Da un lato e dall'altro i peccatori tormentati col rispettivo nome in ciascuna bolgia che gli accoglie. Gli affreschi di questa cappella fu-

gnore giudice, e sotto i morti che escono dalle tombe. Le composizioni non mancano di una certa attrattiva, ma, come si è già osservato, difettano di giusto equilibrio, come le figure mancano spesso di giuste proporzioni e sono trattate con un disegno alquanto difettoso e scorretto, specialmente nelle giunture e nelle estremità. I loro movimenti per altro non mancano di forza e di energia, quantunque non sempre giustamente misurate. Le teste sono specialmente notevoli per le larghe ossa frontali ed un soverchio sviluppo muscolare, specie sulla fronte; per lo sguardo fisso e immobile, e per le grandi e larghe masse di capelli ricciuti e discriminati in mezzo alla fronte, che si spandono ai lati della testa e del collo. Il colorito è alquanto acceso con ombre scure e terree. Hanno vesti assai ricche e sfarzose e gli accessorii sono alquanto rilevati ed in parte anche dorati. Il tutt'insieme rivela la continuazione della maniera della vecchia Scuola, e mostra i caratteri predominanti nei pittori di questa regione d'Italia.

Chiesa di Sant' Antonio Abate in Ferrara.

La maniera di Antonio da Ferrara, o d'un seguace suo, ci è sembrato di riconoscere in un dipinto a fresco, sur una delle pareti nel coro interno della chiesa di Sant'Antonio abate in Ferrara. È rappresentata in mezze figure la Madonna che allatta il Bambino, avendo alla

rono restaurati in più tempi, ma nel tutt'insieme conservano ancora bastevolmente le loro qualità specifiche da poter giudicare quel che furono, se ne togli qualche figura quasi rinnovata. Anche una parte dei vetri colorati della finestra è antica, mentre i più furono eseguiti posteriormente in periodi diversi. Importante è pure il paliotto di legno, sull'altare, di stile gotico, ricco d'intaglio con statue di Santi nelle nicchie, dorato e in parte colorito. Inferiormente, nella base, vedonsi alcune pitture sopra tavola, rappresentanti fatti della vita di Cristo, cogli stessi caratteri degli affreschi. Ma perchè la pittura è condotta con più cura, e le figure piccole assai, non si scorgono tanto manifesti i difetti e le imperfezioni che notansi in quelli delle pareti. A noi sembra però ch'essi non possano attribuirsi ad Antonio da Ferrara.

destra i Santi Benedetto e Sebastiano, con un altro Santo; alla sinistra San Michele Arcangelo, San Francesco e Sant'Agata. Quest'affresco, come vediamo dalla seguente iscrizione, fu eseguito nell'anno 1433: « HOC OPUS FECIT FIERI SOROR AGETIS DE FONTANA, MCCCCXXXIII. »[1] Anche questo dipinto sta a dimostrare quanto l'arte in Ferrara fosse in ritardo, poichè in esso si riscontrano caratteri e una tecnica esecuzione, che ricordano l'arte del secolo precedente. In questa chiesa, nella cappella a sinistra della maggiore, vi sono alcuni avanzi di pitture a fresco rappresentanti soggetti della vita di Nostro Signore, che quantunque mal ridotte ed in parte anco restaurate, pure mostrano d'essere lavoro di qualche mediocre seguace dell'arte che fioriva in questa contrada nel secolo XIV e nella prima parte del successivo. Sotto uno degli affreschi havvi la data dell'anno 1407. Così in un'altra delle cappelle si vedono le storie della vita di San Giovanni Battista e di Nostro Signore, che, se non sono della stessa mano, hanno però gli stessi caratteri. Un migliore esempio che mostra ad un tempo d'essere lavoro d'un pittore del secolo XIV, è l'affresco della figura di Sant'Antonio dipinto in uno degli altari a destra entrando dalla porta maggiore in San Francesco di questa città. Nella galleria Costabili abbiamo veduto, dipinti su tavola e su fondo dorato, i quattro Evangelisti ed un Santo Vescovo, che sono evidentemente parte d'una tavola di qualche altare. In questa pittura a noi sembra di riconoscere l'opera d'un ferrarese seguace della maniera giottesca. Da che furono scritte queste pagine, i quadretti passarono nella Galleria Municipale.[2]

Chiesa di San Francesco.

Galleria Costabili.

[1] Volentieri profittiamo dell'occasione per fare una rettificazione, che la data cioè di questo affresco (nel vol. II, a pag. 68) fu ricordata, per errore, come dell'anno 1403.

[2] Sono indicati col num. 75, come opera d'ignoto pittore ferrarese seguace dello stile giottesco.

In questa galleria sono indicate come lavoro dell'Alberti (Antonio) allievo di Agnolo Gaddi due figure di Santi dell'Ordine francescano separatamente dipinte in due quadri, ed anche la morte di Santa Chiara di Assisi, con diverse figure, e l'apparizione del Redentore, dipinte in tela. A noi sembra però che nessuno di questi dipinti abbia i caratteri d'un lavoro della Scuola di Agnolo Gaddi, ma piuttosto di qualche altro pittore ferrarese del secolo XV. Per questo motivo noi avremo ragione di ricordare questi due dipinti allora quando parleremo dei pittori ferraresi del secolo XV.[1]

Galleria Saroli.

Nella raccolta del professore Saroli abbiamo vedute sei mezze figure di Santi dipinte in tavola ed erroneamente attribuite a Giotto, delle quali più specialmente notevole è quella di Sant'Antonio abate. È un lavoro eseguito con molta diligenza e condotto come fosse una miniatura, ma con caratteri che rispetto alle forme e ai tipi ricordano quelli che abbiamo già osservati nell'affresco prima ricordato nella chiesa di Sant'Antonio abate, dalla qual chiesa, o convento, si dice che provengano queste tavolette. Anche la Scuola di Ferrara, da quel che abbiamo veduto, poco più o poco meno, presenta i caratteri ed i difetti che abbiamo notati nelle opere dei pittori bolognesi e negli altri dei vicini paesi.

Quanto ai dipinti esistenti in Ferrara ed attribuiti a Cristoforo, che taluno vuole ferrarese, altri bolognese e perfino modenese, noi abbiamo preferito di parlarne insieme coi pittori della Scuola Bolognese.[2]

Nella vita di Giotto si è veduto come dopo essere stato a Padova ed a Verona si vuole che sia passato a Ferrara ed a Ravenna.[3] Ma della presenza sua in Fer-

[1] Sono indicati coi numeri 1 e 2 e provengono dalla Galleria Costabili.

[2] Vedasi per questo pittore che cosa si disse a suo luogo, a pag. 73.

[3] Vedasi il nostro vol. I, vita di Giotto, pag. 504 e seguenti.

rara nessuna opera abbiamo che la dimostri, come non abbiamo veduto neppure lavori dei pittori trecentisti, i quali lavorarono nella vicina abbazia di Pomposa[1] e che esercitarono, come a suo luogo si disse, un' influenza sui pittori della Scuola Bolognese. Forse le opere da costoro eseguite in Ferrara andarono perdute, rimanendo solo quanto basta a farci conoscere, come abbiamo già detto, la rassomiglianza che passa tra i dipinti veduti in Ferrara e quelli da noi esaminati e ricordati in Bologna.

[1] Vedasi il vol. II, a pag. 61 e seguenti.

# CAPITOLO QUARTO.

## PITTORI MODENESI, GENOVESI E TREVISANI.

---

Sebbene non sia provato che Cristoforo, del quale abbiamo parlato insieme coi pittori Bolognesi e Ferraresi, fosse, come taluno vorrebbe, un pittore modenese, e ancora non sia dimostrato se Tommaso da Modena, come egli usava qualificarsi nelle segnature dei suoi dipinti, sia stato educato all' arte in Modena anzichè in Treviso, dove primamente lo troviamo; è però certo che, come le altre città italiane, ebbe anche Modena i suoi pittori. Tralasciando per un momento le ingegnose ricerche suggerite dalla diversa maniera con cui si legge una iscrizione, che trovasi in una tavola ora custodita nella Galleria Imperiale di Vienna, accenneremo al padre di lui che si volle avesse il nome di Barisino o Rarisino.[1] Certo si è che se i dipinti suoi da noi conosciuti mostrano le stesse qualità e gli stessi difetti che più o meno sono comuni alle pitture degli artisti bolognesi e degli altri delle vicine città, rassomigliano ancora alle opere dei pittori del Veneto, tra i quali Tommaso da Modena si rivela come uno dei migliori del tempo. Per noi è adunque di poco momento sapere se Tommaso sia nato piuttosto a Modena che a Treviso, e se, nato in quest'ultima, sia poi stato mandato dal padre ad imparare l'arte fuori

[1] Vedi D. M. F. Federici, *Memorie Trevigiane*, in-4, Venezia, 1803, vol. I, pag. 55.

di Treviso, a Bologna od a Modena; poichè noi pensiamo che anche senza allontanarsi dal Veneto nè dalla stessa Treviso, dove certo non sono mancati pittori,[1] come non sono mancati a Modena, egli poteva egualmente educarsi alla pittura.[2]

È bensì vero che, oltre Tommaso da Modena, altri pittori di nome Tommaso vivevano in Treviso. Uno d'essi è ricordato come vivente nel 1315, alloraquando insieme con Filippo pittor da Rimini e il garzone del maestro Savio dipingeva in quella città sulle nuove porte di Sant'Agostino e di San Tommaso gli otto Scudi d'oro e argento

[1] In questi giorni infatti vennero in luce, come vedremo, nuove notizie di pittori viventi in Treviso nel 1315 e nel 1330, e insieme fu scoperto qualche avanzo d'affresco anteriore al secolo XIV, che dalla demolita chiesa di Santa Margherita fu portato insieme con altri dipinti nel Museo Civico. E nel Capitolo di San Niccolò può sempre vedersi dipinta una Crocifissione coi caratteri del secolo XII. Non è da credere certamente che queste siano le sole opere anteriori al secolo XIV, mentre dagli storici locali, che tanto a Treviso quanto a Modena s'occuparono di belle arti, si ha notizia d'altri nomi di artisti e d'opere da essi eseguite in quelle città.

[2] Il Lanzi (nel vol. III, pag. 18, in nota) dice che « alla Scuola di » Venezia par d'assegnare ancora Tommaso da Modena, il quale fin dal » 1351 fece in Venezia due SS. Vergini e S. Caterina, ch'esiste nella » Galleria di N. H. Ascanio Molin, e S. Barbara, presso l'abate Mauro » Boni, con tal colorito, espressione, vaghezza, che io lo crederei fio» rito molto dipoi se non vi leggessi la sua data. Il cominciare a co» noscersi in Venezia è qualche ragione, onde si debba ascrivere a que» sta Scuola, se la patria « de Mutina » non ritenesse dal farlo senza » qualche dubbio. Delle prefate pitture è stato indagatore il signor ab. » Boni, che ne ha reso conto in un articolo edito dall'Accademia Ita» liana. » La Santa Caterina dalla raccolta Molin passò in quella dell'Accademia di Venezia, dov'è indicata col num. 352, quale lavoro di Tommaso da Modena. I caratteri però del dipinto non sono quelli delle opere di Tommaso, e a giudizio nostro non è neppur lavoro di pittore italiano, ma di qualche artista tedesco o fiammingo, vissuto alla fine del secolo successivo. La segnatura assai logora, ma che ancora si vede da un lato sul dipinto e che dice: IO . TOMS . PICTOR . DE . MUTINA . PIN . ANNO . MCCCLI, è interamente falsa. La Santa Barbara non sappiamo che fine abbia fatto. Ma se questo dipinto mostrava la stessa maniera di quello della Santa Caterina, è evidente che neppur quello può essere di Tommaso da Modena.

Galleria dell' Accademia delle Belle Arti in Venezia.

ed alcuni Santi colle aureole dorate. E senza sapere se sia la stessa persona, si ha notizia d'un altro Tommaso da Treviso pittore, il quale si sarebbe trovato presente, con Mattiolo pure pittore di Treviso, ad un atto rogato nel 1330 in Torcello, nel monastero di San Giovanni, dal notaio Trivisio fu Alberto di Caerano.[1] Che se osserviamo invece attentamente la pittura, di cui tra breve faremo parola, eseguita da Tommaso nell'anno 1352 nel Capitolo del già convento dei PP. Predicatori in Treviso, ci sembra di scorgere, come già osservò il Federici,[2] una maggiore rassomiglianza colle opere dei pittori veneti (a capo dei quali può dirsi appunto che si trovava in quel tempo il padovano Guariento) che non con quelle dei pittori degli altri paesi. Il Federici tiene che Tommaso sia nato a Treviso dalla famiglia « de Mutina » così chiamata perchè oriunda da quella città e da un padre chiamato Borasino, o Bizzarino, abbreviato, dice egli, di Buzzacarino, il quale, ottenuta nel 1315 la cittadinanza trevisana, si trovava ascritto al notariato pubblico di Treviso.[3] E che

[1] Vedi la *Relazione* di Luigi Bailo circa gli affreschi salvati nella demolita chiesa di Santa Margherita in Treviso, stampata in Treviso dalla tipografia di Luigi Zoppelli nel 1883. Ma dopo quanto abbiamo detto ci par manifesto come nessuno di questi pittori trevigiani possa essere l'autore della Santa Caterina, di cui sopra si è tenuto parola.

[2] Vedi Federici, op. cit., vol. I, pag. 51.

[3] Vedi Federici, op. cit., vol. I, pag. 65 e seguenti. Il prof. Bailo riporta che negli atti di Rainero Corona, alla data 22 marzo 1340, trovasi ricordato come testimone un Tommaso pittore q. Magistri Bonacursii, aggiungendo che data esatta la paternità a lui attribuita dal Federici, delle cui affermazioni non si tiene troppo sicuro, dovrebbe essere figlio di Buzzarino e non di Buonaccorso. Osserva inoltre che nelle Genealogie Trevigiane del Mauro, alla sua famiglia *da Muttina*, il nome di Bonacorso (de Denolina) comparisce nel capostipite, che venuto da Modena cambiò quel nome in questo nuovo, dal quale appunto la famiglia si chiamò poi in Treviso, pel fatto della sua provenienza. E ancora ci fa conoscere che negli atti di Giacomo da Fietta all'anno 1358, 15 maggio, si trova ricordato come testimone « in capitulo Santæ Margherite de Ter. ordinis fratrum heremitarum », in cui è chiamato « Magistro Thomasio pictore qui moratur Tervisii » ed osserva che quel « moratur

Tommaso esercitasse l'arte sua a Treviso piuttosto che a Modena, ci par dimostrato dal fatto che i suoi dipinti si trovano in Treviso, donde egli passò a lavorare in Boemia. Noi avevamo pensato che il suo viaggio fosse avvenuto l'anno 1357, ma se il documento poco fa citato si riferisce, come sembra, al nostro Tommaso da Modena, egli si sarebbe trovato in Treviso anco l'anno seguente sino ai 15 di maggio, come risulta da una testimonianza resa da lui in quell'anno.

Già convento di San Niccolò in Treviso.

Le prime cose da noi conosciute come lavori di Tommaso sono i dipinti sulle pareti del Capitolo del convento di San Niccolò, dove entro finte nicchie fece quaranta figure collocate in due ordini, le une sopra le altre, di Santi Pontefici, Cardinali, Vescovi e Frati, seduti in cattedre dinanzi a un banco in diversi atteggiamenti di leggere, di scrivere o di pensare. Date le imperfezioni inerenti alla condizione dell'arte d'allora anco in quella provincia, non si può disconoscere in questa pittura un certo naturalismo e varietà di forme come di espressione. Le teste sono però grosse e pesanti in comparazione del rimanente del corpo, che apparisce di forme e proporzioni più povere. Anche l'espressione ha talvolta dell'esagerato, specie per gli occhi, grossi e larghi, per la fissità dello sguardo, le lunghe sopracciglia e la contrazione data ai muscoli della faccia. Le parti più difet-

Tervisii » lo dimostra di origine straniera. E se costui è davvero il nostro Tommaso, sarebbe importante pel caso nostro trovarlo testimone in Santa Margherita, dove egli avrebbe dipinto. Da un altro atto dello stesso Rainero Corona del 2 dicembre dell'anno 1342, dallo stesso Bailo citato, è ricordata la casa di Tommaso pittore come posta in contrada di Sant'Andrea, e il nome della moglie di lui chiamata Sofia del Q. Benvenuto da Coriolla, pure soggiungendo che ciò non ostante il solo nome è troppo vago indizio da poter affermarne l'identità, mentre invece è posta fuor di dubbio la sua presenza ai 17 maggio del 1354 dalla seguente citazione esistente negli atti di Ottone da Castagnole « Tervisi, in Episcopali palatio præsentibus magistro Thomasio pictore da Mutina. » Vedasi la ricordata *Relazione* di Luigi Bailo, o. c. pag. 47-48.

tose, anche in lui come in tutti allora, sono sempre le estremità e le giunture. Le carni hanno una tinta giallastra piuttosto bassa di tono. Le pieghe vestono con una certa naturalezza la persona, ma tutto lo studio dell'artista è condensato nelle teste. Quello però che contribuisce più di tutto a rendere poco attraente la pittura, si è il modo, onde si trovano collocate le figure dentro cattedre che sembrano cassettoni, nelle quali stanno a disagio.[1] In un finto cartello posto in uno dei lati interni della porta è detto, che queste pitture erano finite nel 1352 per ordine del Priore del tempio, e che Tommaso « De Mutina » n'era stato l'esecutore.[2]

Come abbiamo detto fin da principio, sembra a noi che nel loro insieme queste qualità e questi difetti ricordino piuttosto le qualità e i difetti dei pittori veneti di quel tempo, anzichè dei pittori bolognesi o delle città vicine. Conoscendo il Federici come fossero due i Priori in quell'anno, e come lo stemma rispettivo si trovi tra i dipinti, ci ha messi in istato di riscontrare che tali dipinti furono fatti eseguire d'ordine di F. Serafino d'Arpo e del suo successore F. Fallione Vazzola.[3] Non è certamente da confondere la pittura di Tommaso da Modena con quella che vedesi sulla parete tra le finestre dietro l'altare, rappresentante Cristo Crocifisso, con quattro Angeli librati a volo attorno alla croce, ai piedi della quale sono la Madonna e San Giovanni e sotto nicchie ai lati San Pietro e San Paolo. La stessa cosa deve dirsi della testa di Cristo e dei busti d'Angelo ai lati con altri busti di santi e di profeti dipinti sul legno tra le mensole che

[1] Pei nomi dei Santi vedasi Federici, op. cit., vol. I, pag. 20 e seguenti, il quale inoltre riproduce incisa anche la pittura.

[2] L'iscrizione è la seguente: ANNO . DNI . M°. CCC . LII . PRIOR . TARVISIN . ORDIS . PDIC . DEPIGI . FECIT . ISTUD . CAPLM . ET . TOMAS . PICTOR . D . MUTTIA . PIXT . ISTUD.

[3] Vedi Federici, op. cit., pag. 38-39.

sostengono la travatura pur dipinta.[1] Questa pittura ha tutti i caratteri d' un lavoro eseguito sulla fine del 1200 o sul principio del secolo successivo. Tanto questa quanto l' altra parete di contro formavano parte dell' antica chiesa detta del Cristo, prima ancora che i frati predicatori la possedessero, ai quali si deve la conservazione della pittura, poichè rispettarono quelle pareti allorquando ingrandendolo ridussero il locale a Capitolo.[2] Ma Tommaso non lavorò solo nel Capitolo, ma ancora ebbe l' incarico di dipingere nella vasta chiesa di San Niccolò, che allora veniva fabbricata[3] e nella quale sono affreschi coi caratteri della seconda metà del secolo XIV, che appariscono in parte ritoccati, in parte guasti o manchevoli del colorito. In essi vedesi però l' arte locale veneta, e con maggiore o minore evidenza seguìta anche la maniera di Tommaso.[4]

Chiesa di San Niccolò.

[1] Alcuni si possono appena distinguere, tanto sono oscurati o scoloriti. Uno manca affatto, come manca tutta la pittura che nella parte di contro doveva essere tra le mensole.

[2] Il Federici nell'op. cit., vol. I, pag. 4, osserva inoltre che il pittore potrebbe essere quell' Uberto che al tempo del vescovo Gregorio, e sotto il vis-dominato di Valperto di Cavasii poscia conte d' Origo, aveva condotto nel Duomo di Treviso alcuni lavori di pittura e di musaico. E nello stesso volume (a pag. 160, 169-184) ricorda un altro pittore di nome Gabriele di Villa, menzionato nei documenti dall' anno 1280 al 1315, padre di un altro pittore, non che un Perenzuolo pittore, figlio di Agnolo, ed un maestro Marco e Paolo di lui fratello.

[3] Vedi Federici, op. cit., vol. I, pag. 187.

[4] Uno degli affreschi meglio conservati è quello che vedesi sopra una delle colonne a sinistra entrando. Rappresenta, con movimento bastevolmente naturale, Santa Agnese, che come figura non manca di proporzioni regolari. La tinta è calda, giallastra nelle carni, scura e forte nei colori delle vesti, che s' acconciano bastevolmente alla figura. Lo stesso può dirsi di quelle di San Girolamo seduto in cattedra e di Sant' Antonio abate che tiene il pastorale nella sinistra, mentre indica coll' altra mano la testa di Cristo dipinta più in alto entro un cerchio. Inferiormente vedonsi due piccole figure inginocchiate con un cero acceso nelle mani. Sulla quarta colonna è rappresentata la Vergine col Putto in braccio, seduta sotto un baldacchino con San Niccolò ritto in piedi in abito pontificale. Nella parte inferiore manca il colore. In

Chiesa di San Francesco.

Il lavoro che meglio ci fa conoscere il valore di Tommaso è un affresco eseguito nella Cappella Rinaldi eretta nella già chiesa di San Francesco in Treviso, rappresentante nel mezzo la Vergine seduta su largo seggiolone in atto di offrire il seno al bambino Gesù.[1] Da un lato

una delle colonne della terza navata havvi di nuovo la Madonna col Putto, San Francesco, Sant'Antonio, che mostrano però un'esecuzione inferiore, come anche San Michele che uccide il drago. Nella colonna successiva vedesi un'altra Madonna seduta in trono, dinanzi alla quale havvi un Santo frate con un libro aperto nelle mani. Nella terza colonna è rappresentato San Niccolò e sulla parete, da questo stesso lato, San Cristoforo col Putto. È questa una figura colossale che occupa quasi l'intera parete, ma tutta alterata dal restauro. Il Federici nel vol. I, pag. 186 e seg. racconta essere questo un lavoro del pittore Antonio da Trevigi della fine del secolo XIV o dei primi del seguente, del quale ricorda inoltre un altro dipinto degli anni 1414, che vedevasi nella pia Confraternita de' Nobili. Altre pitture ricorda pure nell'Ospedal maggiore di Trevigi dell'anno 1402, come pure ci fa conoscere il nome del pittore Barattella nato in Loreja, terra posta sulle rive del Musone, il quale pittore è ricordato da tre carte d'investitura date dal Vescovo negli anni 1393, 1395 e 1410. E nella chiesa di San Giovanni di Riva ci dice esservi stata una tavola all'altar maggiore di antico pennello, collocata poscia nella sagrestia, formata di sette scompartimenti, in ognun dei quali era dipinto un Beato con la seguente memoria: « ANNO MCCCLXVIII, magister Conradinus hoc opus..... fecit, » e crede che Corradino non sia il pittore, ma colui che fece fare il dipinto.

Oltre le ricordate pitture, altre si vedono nella stessa chiesa di San Niccolò, nelle pareti della cappella detta degli Apostoli a destra della Maggiore, che il Federici racconta eseguite per disposizione testamentaria di Domenico Monigo, figliuolo di Giovanni Giudice. Una di esse rappresenta l'Adorazione dei Re Magi con San Giovanni Battista, San Niccolò, Santa Caterina e Santa Margarita, dinanzi alla quale havvi una figura inginocchiata che prega. E come lì presso è scritto « P. Marinus » così il Federici si chiede a pag. 197 del vol. I, se mai non fosse il nome del pittore. Nella parete dirimpetto havvi seduta in trono la Madonna fra San Giovanni Battista da un lato, San Niccolò e San Benedetto dall'altro, cui tengon dietro le figure d'un Santo Vescovo, del Precursore, d'un'altra Madonna col Bambino e d'una Santa. Questi affreschi che mostrano un fare più moderno, si riconoscono appartenere ai seguaci della maniera di Tommaso. Il Federici (nel vol. I, pag. 195) ricorda che la cappella degli Apostoli fu fatta decorare alcuni anni dopo la partenza di Tommaso per la Boemia.

[1] È rappresentato come fosse di legno ed è lavorato ad intaglio. Ai lati, sul davanti dei bracciali, havvi una sfera, sopravi da una parte un leopardo giacente e dall'altra un cagnolino. Ai lati del dossale ve-

trovasi San Francesco colla croce in una mano ed il libro nell' altra, rivolto alla Vergine e seguito da Sant'Antonio abate, che appoggia le mani sul bastone, con la corona ed il campanello. Dall' altro lato havvi San Bonaventura, pontificalmente vestito e rivolto alquanto della persona verso la Vergine, e San Cristoforo col bastone che passa l'acqua portando sulle spalle il Bambino, rappresentato di prospetto. Il tutto è chiuso, come di consueto, entro una finta cornice. Sotto leggesi la seguente iscrizione, di cui manca una parte: « HOC OPUS (fecit fieri expensis suis)[1] LEOPARDUS DE VBERTIS DE FLORENTIA DIE XVIIII NOVEBRIS ANO DNI MCCLIII. »

Una tal quale benigna espressione traluce dai lineamenti regolari, e dalle forme carnose e rotonde della Vergine e del Putto. Le figure gruppano bene tra loro, hanno anche movimenti naturali, e sono abbastanza correttamente disegnate. Il colorito di tinta calda tende, come sempre nelle carni, al giallognolo, di tono forse alquanto basso, ma fuso e ben unito e più vigoroso nelle vesti. Vero si è che difetta nel tutt' insieme di rilievo, ma non si può negare che Tommaso abbia fatto fare all' arte sua un notevole progresso e tale che non lo sapremmo spiegare, se non persuadendoci che possa derivare dall' aver egli nella vicina Padova vedute e studiate le opere del grande maestro fiorentino. In vicinanza di questo af-

desi, da una parte e dall' altra, un angioletto colle ali spiegate. La Vergine ha la veste di color rossiccio scuro, il manto azzurro foderato d'ermellino che le copre anche parte della testa. Il Putto indossa una tunichetta di color verdognolo.

[1] Vedi per queste parole il Federici, che nel vol. I, pag. 193, le riporta interamente, ed ancora la *Memoria* di Matteo Sernagiotto, pubblicata coi tipi del Turazza in Treviso nel 1878, intorno al tempio e convento di San Francesco, soppressi nel 1810. La conservazione di questo affresco è soddisfacente; solo vedesi qualche parte della cornice che manca di colore, come pur manca del fondo nella parte superiore e in uno dei lati del trono. Le figure sono di grandezza naturale.

fresco vedesi entro una nicchia, con le stesse qualità delle precedenti, la figura di San Mario vescovo, pontificalmente vestito in atto di benedire.[1]

Cattedrale di Treviso.

D'altri dipinti ricordati anche dal Federici, e che si vogliono eseguiti da Tommaso nella Cattedrale, oggidì non havvi più traccia. Solo rimane un affresco nella lunetta sopra la porta della Sagrestia detta de' Beneficiati, rappresentante Cristo crocifisso con la Madonna ai piedi della croce e San Giovanni dall'altro lato. Vuole la tradizione che questo sia lavoro di Tommaso, ma è sì mal ridotto ed oscurato nelle tinte, che è difficile darne un giudizio sicuro. I caratteri però sono quelli del secolo XIV, ed è la sola pittura di quel tempo che vedesi presentemente colà, e potrebbe anco essere uno dei primi lavori condotti da Tommaso, quando dipinse nel Duomo.[2]

Chiesa di Santa Margherita.

Nessun altro lavoro di Tommaso o della sua Scuola conoscevasi fin qui in Treviso, quando nel demolire in questi giorni la chiesa di Santa Margherita si vide che sotto il bianco della calce scorgevansi sulle pareti tracce di pittura. Tolta infatti la calce, furono messi allo scoperto dipinti appartenenti a diversi periodi di tempo, fra i quali meritano particolare accenno dodici af-

[1] Sopra l'arco della cappella vedesi, in parte manchevole, la figura di San Francesco e parte d'un altro affresco rappresentante un Santo con figure d'Angeli, dei quali alcuni librati a volo, mentre altri fanno musica ed altri pregano. L'esecuzione di questa pittura è inferiore a quella delle altre, e sembra sia stata eseguita da qualche scolare di Tommaso.

Chiesa di Santa Maria Maggiore.

[2] In Santa Maria Maggiore, in Treviso, vedonsi in una delle cappelle alcuni resti di pittura a fresco rappresentanti la Madonna seduta col Bambino in braccio che benedice. Le qualità sue indicano essersi eseguito il dipinto verso la metà circa del secolo decimoquarto, e i suoi caratteri sono quelli stessi che prevalgono nelle figure dipinte sulle colonne della chiesa di San Niccolò. Ma siccome sono eseguite men bene, così è da credere che, invece che del maestro, siano opera di qualche suo assistente. Il canonico Lorenzo Crico nelle sue *Lettere sulle Belle Arti Trevigiane,* edite a Treviso nel 1833, ricorda a pag. 57 e seguenti questo affresco.

freschi con figure di proporzioni quasi naturali, che tolti insieme coll' intonaco dalle pareti, furono collocati nel Civico Museo.

Questi dipinti rappresentano fatti della vita di Sant' Orsola, e se non trovansi in buono stato di conservazione, è evidente doversi attribuire alle diverse vicende e ai tanti accidenti, cui furono sottoposti in così lungo periodo di tempo. Non tutti rivelano la stessa tecnica esecuzione; ma i migliori presentano le qualità essenziali e di forma delle pitture di Tommaso da Modena, mentre le differenze d'esecuzione che tra essi si scorgono, si possono spiegare col fatto, facilmente ammissibile, dell' aiuto avuto nel portarli a compimento dagli scolari suoi.[1]

Queste composizioni, se sono ricche di figure e non prive di vita e movimento, non vanno però esenti dai difetti che già furono posti in rilievo nelle pitture di quel periodo e specie in quelle trovate nella stessa regione, come fu da noi osservato nell' esame degli affreschi a San Niccolò e di quello esistente in San Francesco, condotto con un colorito di tinta rosea nelle carni delle figure di donna, e molto fuso nelle tinte. Così taluni tipi, quello segnatamente di Sant' Orsola, non mancano d' espressione come di regolari lineamenti, e talune delle scene mostrano anco forza ed energia di azione.[2] Insomma,

[1] Non è senza maraviglia che non vediamo ricordati questi dipinti da nessuno degli storici locali. Il professor Bailo, a pag. 49 del libro da lui pubblicato e da noi citato, afferma potersi con sicurezza argomentare come non gli abbia visti il Federici sulla fine del secolo passato, nè, con molta probabilità, il Burchiellati, che pur furono diligenti raccoglitori di memorie artistiche. Dal costoro silenzio egli argomenta, che l' imbiancamento delle pareti debba assegnarsi come compito tra il finire del seicento e l' inizio del settecento, e molto probabilmente come conseguenza di qualche provvedimento igienico decretato per causa d' epidemia dall' Ufficio sanitario.

[2] Noi riportiamo dal Bailo l'esposizione storica dei dodici grandi

gli è mercè questi affreschi che noi conosciamo quanto valesse in arte Tommaso da Modena, e come fosse nota

affreschi, secondo la descrizione data da lui a pag. 38 e pag. 42 della Relazione sua, edita nel 1883 a Treviso.

1. Dim. mq. 5. Il Re d'Inghilterra, pagano, sentendo lodare gli alti pregi di bellezza e di virtù di Orsola, figlia di Mauro re cristiano d'Irlanda, pensa di chiederla per sposa del proprio figlio; commette la cosa con lettera a due ambasciatori, coi quali parla, e fa un cenno col dito allungato; sia che indichi, sia, come vuole la leggenda, che minacci. Uno degli ambasciatori si tocca il dito anulare, l'altro mostra il corteggio già pronto per la partenza, nel quale si veggono due paggi bellissimi e uno tiene un falcone. Quadro di sei figure, tutte spiranti vita e parola, in due gruppi.

2. Dim. mq. 5. I due ambasciatori inginocchiati innanzi a Mauro gli hanno presentata la lettera che egli legge con senso di compiacenza pensierosa, preoccupato l'animo che il re d'Inghilterra era pagano e potente. La madre presenta la figlia, a cui, secondo la leggenda, viene rimessa la decisione; la santa giovinetta parla; raggi di sapienza escono dalla sua bocca. La leggenda dice che accettasse col proposito di attirare alla fede cristiana lo sposo; anzi ne mette la condizione, chiede intanto tre anni di tempo per dedicare, secondo l'uso regio, la sua verginità, e domanda una scorta di dieci nobili compagne e mille ancelle, colle quali vuol fare il viaggio a Roma. Quadro di otto figure in due gruppi; tutto vi è: vita e pensiero.

3. Dim. mq. 5. La Santa accoglie le sue compagne ed ancelle; si aggiungono al suo seguito molti altri, tra cui fanciulli e giovinetti congiunti, e anche due Vescovi, quello di Basilea e quello di Gratz. Magnifico quadro di ventitre figure in tre gruppi; grande effetto e sentimento!

4. Dim. mq. 5. Battesimo secondo il rito antico del figlio del Re d'Inghilterra. Esso è già nella vasca, bellissimo nudo; un altro si spoglia, seguendone l'esempio; figura questa stupenda e strana pel modo onde si vede. Bella vista architettonica e saggia distribuzione delle figure.

5. Dim. mq. 5. La Santa risale il Reno con le compagne e i due Vescovi, in quattro barche a vela. È in vista di Colonia, e un angelo le rivela che di ritorno ivi troveranno la palma del martirio. Bellissime figure di donne sedute; bella prospettiva lontana di una città, uno dei quadri migliori.

6. Dim. mq. 5. Ingresso solenne a Roma, ove la Santa con le sue compagne e i due Vescovi è accolta dal Papa coi Cardinali e Prelati. È uno dei quadri più belli, sì per la grandezza della composizione che per le bellezze delle figure, dei costumi, come per la prospettiva veramente magnifica e ricca di motivi del genere gotico. Questo quadro aveva molto sofferto per un grandissimo spancio, onde andò perduta una testa; anzi i pezzi furono in gran parte levati a mano, e rimessi con grande pazienza come un mosaico.

7. Dim. mq. 5. Il Papa dorme nel suo letto, entro un'alcova, ne' suoi

la superiorità sua in confronto agli altri pittori del paese, da essere chiamato di preferenza a dipingere nel Castello di Karlstein in Boemia da Carlo IV d'Austria.[1] Delle

Castello di Karlstein in Boemia.

pontificali paramenti; un angelo gli rivela di farsi anche lui del seguito della Santa. Composizione per sè stessa povera, lo stile e la decorazione paiono più arcaici degli altri quadri.

8. Dim. mq. 5. Il Papa in concistoro annuncia ai Cardinali la sua risoluzione di abdicare per seguire la Santa. Un prelato gli sta innanzi inginocchiato e lo scongiura a non fare; i Cardinali mostrano segni di diversi affetti, meraviglia, sdegno, dispetto, orrore. Uno pare ben persuaso anche lui; un altro seriamente compreso studia su un libro. Il Papa si leva da sè la tiara. La leggenda soggiunge che questo Papa era inglese, cugino della Santa e per nome Ciriaco; e soggiunge che per questa abdicazione appunto il suo nome venne dai Cardinali espunto dal Catalogo.

9. Dim. mq. 5. Esce di Roma la processione dei Prelati e del Papa che benedice; segue la Santa che porta la bandiera ed è seguita dalle vergini. Grandiose le linee che disegnano la Santa, il cui vestito è, come sempre, quasi senza colore; ci sono delle figure che presèntono già Masaccio o Mantegna. Sarebbe uno dei quadri più belli, se non fosse smontato di colore, e non avesse sofferto dalla sua collocazione originaria, bassa; esposto quindi agli sfregamenti e alle manumissioni.

10. Dim. mq. 2. La Santa con le sue compagne in barche discende il Reno, e torna in vista di Colonia. Essa istruisce e incoraggia i suoi. Sono due frammenti estremi, accostati, di un grande quadro di mq. 5. Il resto era già caduto.

11. Dim. mq. 11. Martirio della Santa e de' suoi compagni, sotto Colonia, per mano degli Unni. Quadro grandioso per quantità di figure, posizioni, scorci, armi, costumi e prospettiva. Dice la leggenda che due principi pagani in Roma vedendo di mal animo crescer così il seguito della Santa (portato dalle varianti da 11,000 fino a 70,000) scrivessero a due principi degli Unni loro cugini, i quali allora assediavano Colonia, che all'arrivo facessero strage di tutti. E così avvenne. Ma uno dei principi, arrivato alla Santa, resta sorpreso della sua bellezza; vuol confortarla e la richiede di nozze; sdegnato del rifiuto la trafigge con una saetta. Questo quadro ebbe a soffrire non solo dalla sua posizione accessibile ai danni, ma da un grande foro aperto nel muro che ne danneggiò la parte inferiore, e più ancora da una mano improvvida che, per cercare il sottostante dipinto, vi aperse in alto, a sinistra, uno spazioso foro.

12. Dim. mq. 2. La Pala, Sant' Orsola fra sei delle sue compagne; grandiosa la figura della Santa che sola ha l' aureola e tiene la bandiera. Ai piedi vi sono inginocchiati due divoti in proporzione di 1/7 e col costume del secolo XIV.

[1] In una contemporanea descrizione del castello dovuta a Beneš Krabice von Weitmil (*Script. rer. Boh.*, II) si trova: « fecit (Carolus) in su-

tavole che lavorò per la chiesa di quel castello, una trovasi presentemente a Viennà nella Galleria Imperiale.[1] Rappresenta con mezze figure di grandezza quasi naturale la Vergine col Putto in braccio che si trastulla a mettere un dito nella bocca d'un cagnolino.[2] Da un lato, coperto d'armatura, vedesi San Vincislao re di Boemia, coll'asta della bandiera nella destra, mentre poggia l'altra mano allo scudo, sul quale vedesi l'aquila imperiale. Dall'altro lato havvi San Dalmazio, vòlto egualmente verso la Vergine e il Putto. Nel mezzo della tavola, nella parte inferiore, leggesi: QUIS · OPUS · HOC · PINXIT? THOMAS · DE MVTINA · PINXIT · QUALE · UIDES · LECTOR · RARISINI[3] FILIVS AUCTOR.

Le figure hanno forme piuttosto ricche e carnose, lineamenti regolari, ed espressione dolce. La tempera è chiara, fusa e ben nutrita, ma la pittura difetta alquanto nel tutt'insieme di modellatura e di rilievo. Devesi però avvertire ch'essa ha sofferto di pulitura e di restauro, perdendo con ciò parte della sua impronta originale.

Nello stesso castello vedonsi ancora altre pitture di Tommaso così in tavola come sul muro. Una di esse, in tavola ed a tempera, rappresenta, in mezza figura di grandezza naturale, la Madonna col Putto in braccio, la

periori turri unam magnam capellam, cuius parietes circumdedit auro puro et gemmis pretiosis et decoravit illam tam reliquiis sanctorum, quam ornatibus etc., et ornavit picturis multum pretiosis. »

[1] Porta il n. 1 e si trova nella camera prima della Galleria Belvedere al secondo piano.

[2] Parve questa a taluni una licenza poco commendevole, quantunque si riguardi comunemente il cane come simbolo di fedeltà. Il fondo della tavola è dorato e ricco di ornamentazione, come il manto della Vergine è ricamato a fiori alcun poco rilevati e dorati. Il risvolto verde del manto fu rinnovato, nè, più qua e più là, andò esente la pittura da parziali ritocchi.

[3] La parte inferiore della prima lettera R o B del Rarisini o Barisini che sia, è cancellata, cosa che diede luogo alla nota questione rispetto al nome del padre di Tommaso.

quale, mentre guarda con affetto il figlio, raccoglie colla destra il rosso mantello che in parte lo copre.[1] Il Bambino, vòlto alla madre, le accarezza colla mano destra il mento, mentre ha l'altra distesa come in atto di chi vuol parlare.[2] Superiormente havvi una mezza figura d'Arcangelo, con una croce nella destrà e un rotolo nell'altra mano.[3] Il gruppo della Madonna col Putto non manca di qualche importanza, e le forme come i lineamenti delle figure sono regolari, nè manca nel tutt'insieme di espressione. Le forme dell'Arcangelo appariscono più gentili; e pure mostrando una certa graziosità ricordano sempre nel loro complesso la maniera della Scuola, cui il pittore fu educato, quantunque sia anche vero che questo lavoro rammenta piuttosto quelli eseguiti dai Senesi ed Umbri che non dai pittori veneti. Nei pilastri della cornice sono figurati nel lato interno quattro angioletti l'uno sotto l'altro, in atto di fare musica, suonando l'uno il violino, il cembalo il secondo, un organetto il terzo e la viola il quarto. Non possiamo negare che la vista di questi angioletti, per quanto artisticamente assai inferiori di merito e condotti con arte ben diversa, ci fece tosto pensare a Firenze per ricordare quelli dipinti dall'Angelico nel tabernacolo oggi collocato nella Galleria degli Uffizii, e che anco nei rispetti del sentimento religioso noi abbiamo riguardati come una rappresentazione quasi perfetta.[4]

[1] Sotto il manto rosso ha una tunichetta di color giallo, che gli copre solo mezze le braccia.

[2] Il manto azzurro che copre alla Madonna anche una parte del capo, fu quasi per intero ridipinto, e qua e là manca di colore. La fodera del manto è d'ermellino e sul capo ella porta un velo che scendendo ai lati le gira attorno alle spalle.

[3] Sul rotolo è scritto: « DEUS . M̄ . ADIUTORIŪ . ME . INTENDS̄. » Sul capo ha una corona di rose bianche e rosse, veste la dalmatica sopravi la stola ed il manto.

[4] Vedi la nota a pag. 369, vol. II.

Nel lato esterno d'uno dei pilastri ed egualmente disposte vedonsi da un lato due figure d'Evangelisti, l'una in atto di scrivere e l'altra con la penna in una e un libro nell'altra mano. Nel lato esterno dell'altro pilastro mancano insieme con la cornice le figure degli altri due Evangelisti, che a riscontro di questi dovevano di certo esservi dipinte. Il colorito di questa tavola è di tinta chiara con ombre calde. I toni dei colori delle vesti non mancano di vigoria, pur facendo sempre difetto, nel tutt'insieme della pittura, il rilievo.[1] A noi sembra evidente che questa doveva essere la parte centrale d'una tavola d'altare.[2]

Un'altra tavola rappresenta di prospetto in grandezza naturale un *Ecce Homo* per metà della persona dentro il sepolcro, colle mani abbassate e l'una sovrapposta all'altra mostrando le stimate; sul sepolcro è scritto: TOMAS · D̄ · MUTINA · FECIT.[3] Superiormente vedonsi nell'arco le tracce d'una mezza figura con parte ancora d'un rotolo, sul quale è rimasta la parola ECCE.[4] Anco qui da un lato nella profondità dei pilastri abbiamo sotto finte nicchie la figura di San Giovanni Battista e quella d'un altro Santo col libro, e ci pare evidente che fosse anche questa la parte centrale di qualche tavola d'altare. I caratteri del dipinto si rivelano identici a quelli dei dipinti già esaminati, e non contraddicono la

[1] Il fondo è dorato come anche le aureole, le quali sono soverchiamente grandi e quella del Putto di forma anche molto curiosa.

[2] Dopo i danni patiti è naturale che più non si riscontri nella rappresentazione quell'armonia delle parti e di colorito, che certo doveva avere originariamente, e di cui bisogna tener conto come coefficiente necessario di giudizio.

[3] Questa figura di Cristo morto manca quasi interamente della testa, del collo e d'una parte del petto. L'aureola dorata è alquanto rilevata, com'è dorato il fondo della tavola e la cornice in parte manchevole.

[4] La testa è perduta in gran parte, come qua e là il rimanente della figura. Il fondo dorato è quasi mancante.

segnatura, che attribuisce il lavoro a Tommaso da Modena.

Cappella di Santa Caterina.

Le altre pitture, di cui va adorno il castello e che si possono attribuire a Tommaso, sono quelle che trovansi in un'altra cappella detta di Santa Caterina, e rappresentano la Vergine in trono col Bambino sulle ginocchia. Essa è vòlta verso l'Imperatrice che le sta innanzi inginocchiata in atto di pregare, mentre il Putto guarda dall' altro lato e benedice l'Imperatore inginocchiato a Lui davanti in atto di preghiera. Ai lati, ritti in piedi, stanno da una parte San Pietro e dall'altra San Paolo [1] côn alcuni guerrieri. In queste pitture non si scorgono le stesse qualità notate nei dipinti delle tavole poco fa ricordate, ma esse rammentano in parte le stesse imperfezioni o difetti che già si notarono nei dipinti di Treviso. Sul parapetto dell' altare e su fondo dorato è rappresentata una Crocifissione con le figure dei Santi Ludmilla, Elisabetta, Adelberto, Sigismondo, Vincislao e Procopio.[2] In alto sopra la porta della cappella sono nuovamente dipinti l'Imperatore e l'Imperatrice, riccamente vestiti e incoronati, che sostengono una croce. I fondi e gli accessorii non solo sono dorati, ma alcun poco rilevati e ricamati.[3] In quel che rimane dei dipinti sui vetri delle finestre vedesi rappresentato Nostro Signore coi simboli della Passione e Cristo in croce coi soliti episodi, che sembrano eseguiti dai cartoni o dai disegni stati fatti da Tommaso. Nel passaggio fra una sala e la cappella, vedesi dipinta sulla parete una figura d'angelo librato a volo col turibolo in atto d'incensare. I caratteri di que-

[1] Il fondo della parete è azzurro stellato, ma il colore manca in alcune parti come negli accessorii. Le figure sono in proporzioni minori del naturale.

[2] Nella parte inferiore manca la pittura insieme coll' intonaco.

[3] Anco questa parte ha molto sofferto.

sti dipinti ci confermano sempre più nella persuasione che nell' eseguirli Tommaso dovette essere assistito da altri, e molto probabilmente da Niccola Wurmser, al quale si attribuiscono le pitture della cappella detta di Maria in questo stesso castello.[1] Nel Wurmser è evidente l' influenza esercitata da Tommaso, come anche si riconosce più o meno negli altri pittori contemporanei di Praga, i quali mettono per così dire in caricatura la maniera di Tommaso, tanto ne esagerano i difetti, come può meglio vedersi nei dipinti, che nella cappella della Croce in questo stesso castello si attribuiscono a Teodorico di Praga.[2] Vuolsi ancora che Tommaso abbia dipinto in compagnia di Teodorico sulle muraglie della cappella di San Vincislao nel Duomo di Praga. Ma questo lavoro è talmente danneggiato, da non poterne più ricavare sicuro giudizio. L' influenza di lui si riscontra

Cappella di Santa Maria.

Cappella della Croce.

Duomo di Praga.

[1] Fece la Madonna col Bambino in braccio che irradia luce all' intorno, la quale invero ricorda la maniera di Tommaso, di cui esagera i difetti. E sotto finti archi, sostenuti da colonne, havvi la figura di Carlo IV e della regina Bianca con la Croce in mano. Quest' ultima fu alterata dal restauro. Seguono Carlo IV con Vincislao IV, di nuovo Carlo IV, in parte ridipinto, dinanzi un altare con la Croce in mano. E finalmente vi è pure figurato il Paradiso e l' Inferno con alcune storie dell' Apocalisse e taluni segni della Passione di Cristo. Tutte queste pitture, che furono più o meno restaurate, mostrano evidenti i difetti e le qualità proprie dei pittori di quel paese.

[2] Questa cappella è adorna anche delle figure degli Evangelisti e degli Apostoli, e nel mezzo dell' altare havvi su tavola un Ecce Homo, con Angeli, Santi e Sante, che occupano l' intera parete. Nella profondità del muro di una finestra vedesi l' Annunziazione dell'Angelo a Maria; l' incontro di Maria con Elisabetta e l'Adorazione dei Re Magi. Nella profondità d' un' altra alcune storie dell' Apocalisse, e in quella d' una terza finestra la storia del *Noli me tangere* della Maddalena ai piedi di Cristo in casa del Fariseo, oltre la figura di Cristo fra due Santi. È una pittura in poco buone condizioni, ma che ancora lascia scorgere i poco pregevoli tipi delle figure. Il disegno è viziato, le teste pesanti, le forme difettose, specie nelle giunture e nelle estremità. Le vesti hanno pieghe soverchie, il colorito è giallastro chiaro nelle carni, ma freddo nelle ombre, e difettoso nel rilievo. Altri avanzi di pitture di questa maniera si vedono sui muri della scala che mette alla cappella.

in una testa di Cristo dipinta sul velo di Santa Veronica, attribuita a un pittore Bizantino, e in una Vergine col Bambino attribuita a Cimabue.[1] Del resto ci pare evidente, che per quanto a lungo dimorasse colà Tommaso, pure non riuscì a dare un indirizzo migliore di quello da noi osservato nelle opere di quei pittori, che fecero appunto la caricatura dei suoi difetti, coll'innestare, per così dire, la maniera di lui con quella dell'arte paesana, la quale tornò a riprendere a poco per volta il sopravvento su quella importata, ripetendosi a Praga il fatto stesso d'Avignone dopo l'andata del senese Simone di Martino.

Da quando Tommaso lasciò Treviso per la Boemia, nulla più sappiamo di lui, tranne quello che abbiamo ricordato in quel paese. È vero però che trovasi nella Galleria di Modena un piccolo altarino portatile, come dice il catalogo, di recente acquisto. Rappresenta in poco più di mezza figura, nella parte superiore della tavola centrale, la Vergine col Bambino in braccio ravvolto in fasce, ma colle braccia libere. Più in basso Cristo che col rosso vessillo della salvazione e con movimento esagerato e quasi violento sta innanzi ai Santi Padri che va a trarre in cielo. In uno degli sportelli è dipinto San Bruno col libro aperto nella sinistra e l'indice della mano destra piegato a indicarlo al riguardante. Inferiormente vedesi la figura di San Giovannino, in atto di camminare col bastone in mano, sul quale vedesi in un tondo il mistico agnello. Sull'altro sportello è rappresentato in alto San Girolamo che cava con forza la spina dalla zampa del leone ferito, e in basso Santa Caterina coi simboli del suo martirio ed il libro, la quale è una delle figu-

Galleria di Modena.

[1] Di quest'ultimo quadro abbiamo veduto una copia o ripetizione fatta da qualche pittore di quel paese nella Galleria del Monastero di Strahow di quella città.

Monastero di Strahow.

rine meglio eseguite in questo piccolo trittico. Il dipinto a causa della pulitura ha molto sofferto e specialmente la Vergine nelle carni, sotto la quale leggesi la seguente iscrizione:

PULCROS · AURORA · MATER · PIA · VGO · DECORA · P · NOBIS · ORA ·

ET · IN · MORTIS · NOS · SUSCIPE · ORA · THOMAS · FECIT 13∞5 sic.[1]

Abbiamo in questo trittico un'iscrizione che ricorda un pittore Tommaso senza il predicato « di Mutina. »[2] Si potrebbe in questo caso osservare, che come a Treviso al tempo di Tommaso da Modena, vi furono altri pittori col nome di Tommaso, così altri possono esservene stati a Modena, a Ferrara ed a Bologna. Che se poi questa pittura è, come si può credere, di Tommaso da Modena, dovremmo, in tal caso, tenerla eseguita prima del suo viaggio in Boemia, mentre i caratteri del dipinto si accostano più a quelli che vediamo nelle sue pitture di Treviso che non a quelli delle posteriori sue opere in Boemia..

Per questa stessa Galleria venne da ultimo acquistata una pittura su tela, dove con figure minori del naturale è rappresentata, sotto un finto arco ricco di ornamentazione e sostenuto da bassi e pesanti pilastri, la Vergine seduta di fianco col Bambino Gesù nelle braccia, in atto di suggere il latte dal seno materno. Ai piedi di essa vi è la luna, ed in vicinanza, veduto di profilo, un prelato inginocchiato a mani giunte in atto di pregare. Il fondo azzurro è tutto coperto di stelle e la testa della Madonna,

[1] Di questa iscrizione l'ultima parola della prima riga « ORA » come tutta la data, 1385, che vi sta sotto, non sono originali. La pittura nella Galleria è indicata col num. 32.

[2] E devesi notare, come vedremo più innanzi, che anche il pittore Barnaba nei suoi dipinti si segnava da Modena; e così un altro pittore Fra Paolo, e prima di questi un Armannino, aggiunsero al proprio nome il « de Mutina. »

circondata da una grande aureola, spande raggi di luce. Nel basso della pittura leggesi la seguente iscrizione: LA · NOSTRA · DONNA · D · UMILTA — MCCCLXX · F · PAULUS · DE · MUTINA · FECIT · ORD · P · DIC — IIII · Ī · DIE · NAT.[1] Nella parte superiore entro due tondi, è dipinta la Salutazione Angelica.

Questa composizione ricorda quella che per la prima volta abbiamo veduta nel dipinto del 1346 di Bartolommeo Camogli genovese, che più innanzi ricorderemo. E ancora noi troviamo analogia, da poche varianti in fuori, coi due dipinti del 1373 e 1395 di Francescuccio Ghissi da Fabriano,[2] con talune pitture di Barnaba da Modena e Lippo Dalmasio bolognese. Se questa composizione appartiene al secolo XIV, nel quadro però della Galleria di Modena non possiamo riconoscere la tecnica esecuzione d'un pittore di quel tempo. Ciò potrebbe anco derivare dall'essere l'originale stato ridipinto in occasione di qualche restauro; come anco potrebbe essere questa tela una vecchia copia alterata, come vediamo dal ridipinto, in modo da non poter dare giudizio circa il tempo, cui appartiene.

In questi giorni ci fu dato di conoscere il nome di un altro pittore da Modena detto Paolo di Bernardo dimorante in Firenze, nella bottega del quale, ai 12 di febbraio dell'anno 1335, Manetto di Ughetto mise un suo figliuolo ad imparare l'arte della pittura.[3] Così nel 1306

[1] Questa iscrizione viene a questo modo spiegata: « Frater Paulus de Mutina fecit ordinis Praedicatorum MCCCLXXIIII in die Nativitatis. » Vedasi « Fra Paolo da Modena ignoto pittore trecentista domenicano » dell'avv. Pietro Bortolotti, negli *Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le provincie Modenesi e Parmensi*, vol. VII, pag. 383. Modena 1874.

[2] Pei dipinti di Francescuccio da Fabriano vedi innanzi, a pag. 30 e seguenti.

[3] Vedasi *Il Buonarroti*. Roma, 1883, pag. 131. *Documenti inediti dell'arte toscana*. G. Milanesi.

si ha memoria dei pittori Ugolino, Bonane e Paolo [1] e nel 1367 di un Bartolommeo del fu maestro Giovanni Dedi.[2] Prima ancora di questi il D'Agincourt menziona un altro pittore di Modena del secolo XIII, certo « Armaninus » del quale trovasi nella chiesa della Madonna di Castignana vicino a Buffi, diocesi di Sulmona in Abruzzo, un dipinto murale rappresentante Nostro Signore con Santi, su cui è scritto il nome del pittore colla data del 1237.[3] E da pag. 49 a 53 dei *Cenni Storici descrittivi della Cattedrale di Modena*, editi a Modena nel 1845, troviamo ricordata questa pittura d'*Armaninus de Mutina*, e ci fa conoscere come fosse in Modena una famiglia di questo cognome, come ne fanno fede anche i documenti pubblicati dal Tiraboschi, in uno solo de' quali dell'anno 1204 (*Mem. St. Mod.* Cod. dip. n. XXXV) troviamo nominati *Armaninus Agi*, poi *Jacobus*, *Martinus* e *Johannes Armanini*. Si ricorda inoltre una immagine miracolosa d'ignoto autore con la data dell'anno 1269, rappresentante la Beata Vergine col Putto ed un Santo Vescovo da un lato, collocata all'altare delle

Chiesa della Madonna di Castignana negli Abruzzi.

Cattedrale di Modena.

[1] Vedi Archivio Municipale di Modena: « Magna Massa populi civitatis Mutinae » dell'anno 1306.

[2] Vedi Archivio di Stato in Modena fra i documenti de « Particolari » Pergamena Rogito di vendita di Gherardo figlio di Bonifacio Bugalini. Queste notizie ci furono comunicate dal professor Adolfo Venturi di Modena.

[3] Vedi D'Agincourt, vol. I, pag. 395. Quando fummo in Atri, il signor cav. Gabriele Cherubini ci favorì una fotografia, dalla quale possiamo conoscere che il dipinto trovasi nella calotta dell'abside. In esso è figurato, nel mezzo, Nostro Signore seduto in trono che benedice con la destra e tiene il libro nell'altra, con le parole: EGO SUM LEX, col rimanente della ben nota iscrizione. Ai lati della testa vi è da una parte il sole e dall'altra la luna, circondati da stelle. Da un lato, ritta in piedi, una Santa con la destra alzata e l'altra piegata al seno. Dall'altro un Santo con le mani sollevate e rivolto al Salvatore. Sembran qui figurati la Madonna e San Giovanni. Il tutto è chiuso in finta cornice ad ornato e più in basso leggesi in caratteri romani: ANNO MILLESIMO DUCENTESIMO XXXVII ed in due finti cartelli: MAGISTER . ARMANNINUS . FECIT . HOC . OPUS.

Sante Reliquie. E discorrendo della pittura dell' Armannino si osserva ancora come essa comprovi l'antichità della Scuola Modenese, e come il lucchese pittore Berlinghieri ebbe nell'Armannino un contemporaneo e forse un predecessore.[1] Del pittore lucchese ricorda il Lanzi un San Francesco dipinto nel Castel di Gulia nel Modenese nel 1235, soggiungendo: « così fosse certo che il pittore facesse allievi nello Stato di Modena, il che può recarsi in dubbio. »[2] Ma se questo dipinto è lo stesso da noi veduto in casa del conte Montecuccoli in Modena, colla segnatura BONAVENTURA · ME · PINXIT · DE · LUCCA · A · D · MCCXXXV, dobbiamo osservare che non è affatto un originale del Berlinghieri, ma una copia ad olio.[3]

Così è da notare che la pittura su tavola testè ricordata come esistente all'altare delle Reliquie nel Duomo di Modena, ed indicata come opera d'incerto autore dell'anno 1269, non può essere di quel tempo, quando essa non nasconda e ricopra quella più antica, poichè i caratteri del dipinto lo mostrano opera d'un artefice della fine del secolo seguente, e rassomigliano anzi a quelli che vedonsi nella tavola di Serafino Serafini, pittore modenese, di cui più innanzi parleremo.

Duomo di Modena.

Nella chiesa di Santo Spirito in Modena abbiamo veduto sulla parete a sinistra una mezza figura di grandezza naturale d'un Santo Vescovo a mani giunte, assai male ridotto e coi caratteri d'un lavoro del secolo XIV. Sembra che questa figura formasse parte d'un affresco stato coperto d'intonaco nel restaurare la chiesa. E sulla parete a destra nell' altra chiesa di San Domenico ve-

Chiesa di Santo Spirito in Modena.

Chiesa di San Domenico

[1] Del pittore Bonaventura Berlinghieri abbiamo parlato nel vol. I, pag. 242.

[2] Vedi Lanzi, *Storia della pittura*, op. cit., pag. 31, vol. IV.

[3] Vedasi per questo dipinto quanto dice anche il marchese Giuseppe Campori: *Gli artisti italiani e stranieri negli Stati Estensi*, in-8, Modena, 1855, pag. 86.

desi in alto, attraverso un tondo, coperta da un grande altare di legno, parte della figura della Vergine col Putto al seno, che è pittura alterata dal ridipinto, ma che sembra appartenere al secolo XIV od ai primi del successivo, ed è chiamata la Madonna della Consolazione. Qualche altra pittura, molto mal ridotta, noi abbiamo veduta in Modena, ma per essere troppo povera cosa abbiam creduto bene di non farne parola.

Un altro pittore contemporaneo a Tommaso è Barnaba da Modena, il quale troviamo a dipingere prima nel Genovesato, e poscia a Pisa, mentre di lui in Modena non si conosce che una piccola tavoletta da poco acquistata per la Galleria Estense. Per la stessa ragione, per cui Tommaso ci ha condotti anzi a tutto a Treviso, così Barnaba ci costringe a discorrere dei pittori del Genovesato, in mezzo ai quali lo troviamo a lavorare. Lo Spotorno prima,[1] e a' nostri giorni Sante Varni, ci hanno dimostrato [2] come anco in Genova e nella Riviera Ligure assai prima del Brea, anzi tosto dopo il Mille, fiorirono tanto pittori del luogo, quanto forestieri.[3] Nè poteva essere altrimenti, poichè pittori devono certo essere stati in quelle come nelle altre contrade d'Italia.

Oltre il Crocifisso di Sarzana del 1338 di maestro Guglielmo, che certo non è artisticamente inferiore alle migliori rappresentazioni che di quel tempo e con lo

[1] Vedi Spotorno, *Storia letteraria della Liguria.* Genova, 1824-25, in-8.

[2] Vedi Sante Varni, *Appunti artistici sopra Levanto.* Genova, tipografia Pagano, 1870.

[3] Noi abbiamo veduto che un Manfredino d'Alberto, pistoiese, dipingeva nel 1292, a Genova, le pareti della chiesa di San Michele, ed abbiamo anche ricordato i caratteri di quegli affreschi nel vol. II, pag. 479, e nella nota 3, dove si parla dei pittori di Prato come di Pistoia. E nel secolo successivo, cioè nel 1393, abbiamo anche veduto che Taddeo di Bartolo pittor senese trovavasi in Genova a dipingere per Cattaneo Spinola. Vedasi su di ciò quanto si disse nella vita di questo pittore senese, nel nostro vol. III, pag. 258 e seguenti.

stesso soggetto già conosciamo,[1] dobbiamo alle pitture della regione Ligure aggiungere un altro dipinto su tavola colla data del 1346, che ora trovasi nel Museo di Palermo, ma che fino a questi ultimi giorni fu attribuito a pittore siculo, mentre è segnato col nome di *Bartolomeus de Camulio.*[2]

Museo di Palermo.

[1] Vedi il nostro vol. I, pag. 249 e Sante Varni, il quale a pag. 18, 40 e successive, op. cit., ricorda nella Liguria molti Crocifissi cogli stessi caratteri.

[2] Fu Sante Varni il primo a dimostrare che questo dipinto apparteneva a Bartolommeo da Camogli, pittore genovese, del quale si racconta che nel 1346 erasi obbligato di fare un'àncona per certo Raffo di Tommaso. Egli ricorda inoltre come nel 1302 un certo Opizzino da Camogli lavorasse in Genova, e Manfredino da Celesia (Rapallo) promettesse con atto pubblico del 1348 d'educare nella pittura certo Anfreone di Guglielmo Noce da Camogli, le quali notizie ci fan credere che esistesse a Camogli una scuola od almeno una bottega di pittura, nella quale si fosse educato anche il nostro Bartolommeo. E ricorda ancora il Varni come negli anni 1348, 1349 e 1354, contemporaneamente a quelli di Camogli, avesse pittori, di cui ricorda i nomi, anche la Riviera ligure orientale. Come vivente nel 1368 è ricordato dal Soprani, op. cit., pag. 325 del secondo volume, un Francesco d'Oberto che nel 1368 dipinse, su tavola, la Vergine con San Giovanni Battista e San Domenico. Il Rosini (op. cit., vol. II, pag. 228) dà l'incisione di un quadro con la seguente iscrizione: FRANCISCUS DE OBERTO, con la forma e le abbreviature in uso a quel tempo. Nel mezzo vedesi la Madonna col Putto in braccio; da un lato San Domenico col giglio in una mano ed il libro nell'altra, in vicinanza del quale vedonsi quattro piccole figure di monaci in atto di pregare, mentre dall'altro lato sta San Giovanni Evangelista in atto di scrivere.* Vuolsi che questa tavola fosse un tempo in San Domenico di Genova, e poi passasse nelle mani d'un privato, di cui s'ignora il casato, nè per quante ricerche siansi fatte, ci fu dato di saperne la fine. Non avendo veduta la tavola, dobbiamo astenerci dal farne giudizio. Ma se dobbiamo credere che l'incisione riproduce fedelmente l'originale, dovremmo riconoscere che le figure mostrano qualità non sgradite ed una tal quale rassomiglianza colle forme delle figure di Barnaba, il quale, come si disse, trovavasi a dipingere in Genova fino dall'anno 1367.

Il Varni (op. cit., pag. 49) racconta inoltre, come circa il tempo, in

* Quantunque il Soprani, ricordando un dipinto di Francesco d'Oberto dell'anno 1368, menzioni esservi, oltre la Madonna col Putto, San Domenico e San Giovanni Battista in luogo di San Giovanni Evangelista. Il Lanzi pur ricordando (pag. 309 del vol. V dell'op. cit.) un dipinto col nome scritto del pittore "Franciscus de Oberto" come esistente in Genova nella chiesa di San Domenico, ci dice che contiene la Madonna fra due angeli, fatto nel 1368. Al quale proposito osserva il Rosini come il Lanzi troppo si fidasse degli altri, perchè i due angeli non si convertano in due Santi. In questo caso noi potremmo credere che questo sia lo stesso dipinto, del quale il Rosini ci dà l'incisione.

È una tavola, in cui seduta sopra un finto pavimento di marmo colorato in giallo è rappresentata la Madonna, che tiene con grazioso movimento il Putto fra le braccia, il quale coperto in parte da un panno giallo si volta a guardare, mentre colle mani si stringe al seno della madre, in atto di succhiare. [1] Il fondo è dorato, e le teste così della Madonna come del Putto mandano raggi di luce. Sulla pittura leggesi: NRA · DNA · DE · HUMILITATE, e più in basso con la data MCCCXXXX. VI · le parole seguenti: HOC · OPVS · PINSIT (sic) · MAGISTER · BTOLOMEU · DE · CAMVLIO · PINTOR (sic). Questa tavola è chiusa entro cornice con colonnine che sostengono un arco trilobato e la cornice è in parte dorata ed in parte lavorata a finto intarsio a colori. Nella parte superiore havvi da un lato l'Angelo dell'Annunziazione e dall'altro la Madonna. Nella base vedesi nel mezzo la croce coi simboli della Passione di Cristo, e ai lati alcune figure incappucciate della Compagnia dei battuti, dietro le quali vedonsi da

cui Barnaba lavorava in Genova nel 1368, vi fosse anche Oberto da Moneglia, che può essere lo stesso pittore, onde poco fa abbiamo ricordata la pittura, un Giannino di Francia, un Emanuele ed Antonio Vaccca da Albenga, i quali dipinsero allora nel nuovo palazzo del Comune a San Michele di Fassolo parecchie camere e la cappella. Il Soprani afferma e lo ripete il Rosini (op. cit., vol. II, pag. 228) che un pittore che appartiene agli antichi Stati di Genova, e che studiò le opere di Giotto, è il monaco delle Isole d'Oro, del quale ci è ignoto il nome, ma che fu della famiglia Cibo: e poetò, principalmente, in dialetto provenzale. Se non che col volgere degli anni si dedicò a studii più gravi, finchè vestì l'abito monastico nel convento di Sant'Onorato, nell'isola di Levino presso Antibo. Là pure si dètte all'arte del miniare, perchè grandi pitture non si citano di lui.

[1] Le vesti coprono con certa eleganza la figura. La veste rossa della Madonna, che è di grandezza poco minore del naturale, manca ora in parte del colore, ed il manto azzurro che con facili pieghe copre quasi tutta la figura, tranne il viso e parte del collo, è quasi per intero rinnovato. Questa tavola era un tempo nel convento dei Francescani in Palermo, ed il catalogo del Museo ci dice, che i Genovesi in Palermo avevano nella chiesa di quel convento una cappella, per la quale il quadro era stato fatto.

un lato altre figure d' uomini e dall'altro figure di donne in ginocchio. La pittura ha patito molti danni e le tinte delle carni sono scolorite così da lasciare scoperta sulla tella incollata alla tavola, come allora si usava, la sottoposta preparazione verdastra. Il carattere predominante in questo dipinto ricorda la maniera dei Senesi, i quali, benchè vicini a Firenze, si mostrano ostinatamente seguaci della vecchia maniera, che ricorda quella bizantina, come abbiamo veduto in Duccio ed Ugolino, quantunque per un certo rispetto questo pittore da Camogli s' avvicini piuttosto alla maniera di Simone di Martino e del cognato di lui Lippo Memmi.

Galleria di Modena.

Nella Galleria di Modena abbiamo veduta una tavola d' artista Genovese, la cui pittura mostra i caratteri della seconda metà del secolo XIV, e porta quest' iscrizione: FRANCISCVS · NERII · DE · VULTRIO · DEI · GRATIA · ME · PINXIT · Rappresenta la Madonna seduta in trono col Bambino sulle ginocchia, che porge a un uccellino una ciliegia. Più in basso vedonsi tre figurine in ginocchio in atto di pregare, che dovrebbero essere le committenti del quadro. Ai lati del trono stanno due Angeli per parte in atto di adorare, e negli angoli superiori della tavola havvi per ciascun lato la figura d' un profeta con un rotolo spiegato fra mano. Le figure non mancano di dolce espressione, ed hanno forme piuttosto carnose e tondeggianti. La pittura ha patito danni, e a malgrado di ciò si riconosce pur sempre che le tinte sono ben fuse fra loro, che il colorito delle carni è chiaro, luminoso e con ombre verdognole e quello delle vesti ha tinta vivace. La tecnica esecuzione è molto diligente, specie negli accessorii.[1] Questo pittore di Voltri potrebbe essere lo stesso

[1] La Madonna come il Putto sono quasi di grandezza naturale. Essa è coperta dalla veste tutta lavorata a fini ricami in oro, come la tunichetta del Putto, coperto in parte dal panno color rosso lacca; ma il

che ricorda il Gualandi fra i pittori fiorentini inscritti nell'anno 1368 nella corporazione di San Luca.[1]

Chiamandosi il pittore da Voltrio, o da Voltri, che come ognuno sa, è un paese a poche miglia da Genova,[2] ci sembra dimostrato ancor meglio come fossero stati pittori non privi di merito non soltanto in Genova, ma anche nella Riviera. N' ebbe infatti Camogli, e Voltri ricorda anche un Niccolò che secondo lo Spotorno fu scolare d' Oberto che nel 1401 avrebbe lavorato un' Annunziata per la chiesa della Vigna e del quale avrebbe il Soprani vedute molte pitture da lui lodate.[3] Dopo ciò ò a

manto azzurro della Vergine è tutto rinnovato. Il seggio è coperto da un drappo rosso con fini ricami in oro. Il fondo come le aureole sono dorati. Nel 1864, il negoziante di quadri, signor Giusti, vendè alla Galleria questo dipinto. Dietro la tavola vedesi un frammento di sigillo in ceralacca con uno stemma, nel quale distinguonsi le Palle Medicee, e in giro la parola: « Conservazione. » Molto giustamente si tiene che la detta tavola provenga da una Galleria della Toscana. Vedasi Adolfo Venturi, *La Galleria Estense in Modena*, 1883, pag. 458.

[1] Vedi Gualandi, *Memorie originali* ecc., serie VI, pag. 181. E che fosse lo stesso pittore ce lo farebbero credere anche i caratteri del dipinto, i quali rammentano quelli delle opere di Taddeo Gaddi.

[2] Intorno a questa tavola può vedersi una lettera del signor Andrea Cavazzoni, diretta al prof. Adeodato Malatesta, edita dalla tipografia degli Eredi Bossoli nel 1863, nella qual lettera si ricorda che lo Zani, di cui parla anche il Rosini nell'*Enciclop. Metod. di Belle Arti*. Parma, 1883, vol. XIV, pag. 44, dice che questo pittore lavorava nel 1343. Il Morrona (tomo 2, pag. 430) scrisse trovarsi nelle antiche carte memoria di Francesco Neri o di Neri pittor Pisano, del quale sopra la porta del refettorio del soppresso monastero di San Michele in Borgo ricorda un quadro, su cui era scritto: FRANCISCUS . NERI . P . ME . PINXIT . ANNO . DNI . MCCCXXXXIII. Resta però a vedere se il P dell' iscrizione significa davvero « Pisano » come vuole il Morrona, o non piuttosto « Pictor » come vuole lo scrittore di quella lettera. Comunque sia, a noi pare che potrebbe anche significare Pisano, se il pittore proveniente da Voltri si fosse recato in Pisa a lavorare, ed avesse colà presa dimora, sempre ritenuto che i due dipinti fossero della stessa mano, comparazione oramai impossibile per essere l' ultimo d' essi andato perduto; soltanto ci avrebbe potuto dimostrare come questo pittore fosse veramente venuto da Voltri in Pisa, come noi siamo disposti a credere.

[3] Vedasi Spotorno, op. cit., vol. II, pag. 326; e Soprani, *Vite dei Pittori e Scultori Genovesi*, Genova, 1768, vol. I, pag. 20.

noi par chiaro che questo pittore Francesco da Voltri poteva benissimo essersi educato nel suo paese e poscia andato a Pisa e a Firenze, come farebbero credere i caratteri del dipinto nella Galleria Estense.

E così noi crediamo che anche Barnaba da Modena potesse essere educato all' arte nel suo paese, da qualche pittore a noi ignoto, e poi fosse andato a Genova, quando non si dovesse credere educato in Genova stessa, alla quale ipotesi noi inchiniamo, anche pei caratteri delle sue pitture a noi note. Ad ogni modo si sa ora ch' egli era pittore già formato fino dal 1364, poichè lo troviamo in Genova a dipingere la cappella del Palazzo Ducale e nel 1370 vi restaurava una tavola da collocare nella vetusta Loggia dei Banchi.[1] La qual cosa ci lascia credere che Barnaba godesse sin d' allora reputazione di buon pittore.

Galleria Staedel in Francoforte.

La prima tavola che di lui conosciamo, trovasi nella Galleria Staedel in Francoforte sul Reno. Rappresenta la Vergine col Putto in braccio ch' essa sorregge colla destra, mentre inchinandosi alquanto col capo s' appoggia alla testa di lui guardando a noi. Il Putto s' appoggia anch' egli alla madre e alquanto incurvato si tocca colla destra il piedino sinistro, mentre poggia l'altro sulla sinistra mano della madre, guardando fissamente davanti a sè.

Il modo, onde la Madonna tiene in braccio il Bambino, e l' atto che questi fa, ricorda un movimento abbastanza comune nei fanciulli, ma che qui è rappresentato non senza una tal quale attenzione non priva di grazia, da ricordare piuttosto le opere dei pittori Senesi e degli Umbri di Gubbio e Fabriano, che non l' arte più severa e più nobile della Scuola Fiorentina.

Anche le altre qualità del quadro, i tipi e le forme

[1] Vedi Sante Varni, op. cit., pag. 48 ed a pag. 147.

delle figure, rammentano i vecchi modelli, sia per le teste grosse e piuttosto pesanti, dal mento piccolo e dalle guance paffute, sia per le fronti assai prominenti e la forma piuttosto sottile del collo, sia per le giunture assai piccole e magre, mentre le mani colle dita sono assai lunghe e scarne. E se gli occhi della Vergine sono quasi socchiusi e grandi le sopracciglia, quelli del Bambino sono grossi e tondi e dallo sguardo fisso, come usavano i vecchi pittori e musaicisti, i quali, come più volte si ebbe occasione di dire, credevano con siffatto avvedimento di crescere maestà alla figura.[1] Il colorito delle carni è di tinta chiara giallognola, rossiccia nelle guance e più viva nelle labbra, la quale, a malgrado delle ombre verdastre, non manca d'una tal quale trasparenza. Il quadro porta la seguente iscrizione: «BARNABAS · DE · MVTINA · PINXIT · MCCCLXVII. » I caratteri delle figure ed il modo di colorire che noi veniamo rilevando, possono dirsi appunto quelli stessi che d'ora innanzi noi avremo da osservare nelle altre sue opere in modo più o meno manifesto, ma sempre con qualche miglioramento.

Galleria di Berlino.

Un' altra tavola conservasi nella Galleria di Berlino dipinta da Barnaba due anni dopo, e rappresenta la Vergine col Bambino seduto che essa regge con la sinistra, mentre appoggia la destra mano alla spalla sinistra di lui. Il Putto veste una tunichetta rossa, ed ha al collo un pezzo di corallo. Mentre guarda innanzi a sè, dà colla mano destra da mangiare ad un uccellino che tiene

[1] Il Putto che tiene al collo un pezzo di corallo, è vestito con una tunichetta gialla ad ombre rossicce lumeggiate con oro. La Vergine, che è poco più di mezza figura di grandezza naturale, è ravvolta nel suo manto azzurro lumeggiato con tratti di oro e molto aderente alla persona, come si vede nell' opere dei più vecchi pittori. Il fondo e le aureole sono dorate, e la pittura, benchè abbia patito qualche danno, può relativamente dirsi ben conservata. Sull' aureola della Madonna si legge: AVE . GRATIA . PLENA . DOMINUS . TECUM. La tavola è indicata col num. 1.

sulle dita dell'altra mano. La pittura ha patito molti danni, le tinte si sono fatte assai scure; ma si riconosce dai lineamenti, dalle proporzioni delle figure, dal loro modo di vestire e da altre particolarità, che doveva essere un lavoro meglio eseguito di quello da noi esaminato a Francoforte, in comparazione del quale mostra un certo progresso artistico e un fare meno antiquato, nonostante che pei danni patiti si presenti sotto un aspetto piuttosto sfavorevole. Nella parte inferiore della cornice si legge: BARNABAS · DE · MUTINA · PINXIT · MCCCLXVIIII. [1]

Galleria di Torino.

Nel 1370 Barnaba dipinse la tavola che vedevasi un tempo in San Domenico a Torino ed oggi in quella Galleria. Rappresenta la Madonna col Bambino affettuosamente tenuto in piedi sulle ginocchia, mentre, inchinandosi alquanto, avvicina la propria alla testa di lui, il quale guarda come la madre sua innanzi a sè. E mentre fa atto di raccogliere il manto quasi per coprirsi, tiene nella sinistra abbassata il rotolo colla scritta: « BEATI · QUI · AUDIUNT · VERBUM · DEI · ET · CUSTODIUNT · ILLUD · » Inferiormente sulla cornice si legge: BARNABAS · DE · MUTINA · PINXIT · MCCCLXX. [2]

[1] È indicata col num. 1171. Il fondo e l'aureola sono dorati e in quella della Madonna leggesi anche qui l'invocazione dell' AVE . GRATIA . PLENA . DOMINUS.... La mezza figura della Madonna è nelle proporzioni di grandezza quasi naturale e il suo manto verdastro è lumeggiato in oro.

[2] La Vergine è una mezza figura di grandezza quasi naturale con la solita veste rossa e il manto azzurro lumeggiato in oro. Il Putto veste una tunichetta bianca, sopravi un mantellino azzurro. Noi abbiamo veduta questa tavola per la prima volta a Genova, quando si trattava di venderla, come fu infatti comprata per la Galleria di Torino. Fu ripulita, e, più qua e più là, alcun poco anche ripassata con colore. La segnatura che prima si leggeva difficilmente, fu risarcita; ma come tale iscrizione era stata già data innanzi dal Cibrario, così può tenersi esatta, nonostante il restauro. Meglio per noi sarebbe stato, se invece si fosse lasciata com' era, e in vicinanza si fosse messa copia di quella che aveva trascritta il Cibrario. Il catalogo della Galleria aggiunge che questa tavola in origine trovavasi nella chiesa dei Padri Domenicani in Rivoli, donde passò nella chiesa di San Domenico di Torino.

Questa tavola è fra le migliori pitture di Barnaba da Modena, e appartiene a quel genere grazioso di lavori, che per le loro forme piuttosto gentili e pel colorito a tinta ricca e succosa ricordano le migliori produzioni di Taddeo di Bartolo senese, il quale però non fu a Genova nè vi lavorò, prima dell'anno 1393.

Esposizione di Manchester.

Nella Esposizione di quadri fatta a Manchester abbiamo veduto una tavola dipinta da Barnaba, di proprietà di Lord Wensley, con quattro composizioni. Una rappresenta l'Incoronazione della Vergine; la seconda la Trinità con la Vergine, San Giovanni e i simboli degli Evangelisti; la terza la Madonna col Bambino e un Angelo che presenta i due committenti, e l'ultima, la Crocifissione di Cristo coi consueti episodj. Sulla base del trono della Madonna si trova l'iscrizione: BARNABAS · DE · MVTINA · PINXIT · MCCCLXXIIII. Nella base del quadro dodici figurine rappresentano i dodici Apostoli. In questo quadro le composizioni appariscono condotte col metodo antiquato dei predecessori; ma le figure, specialmente della Vergine e delle Marie, non mancano di una certa regolarità di forme e di espressione, unita ad un movimento piuttosto facile. Il colorito è alquanto vago nelle tinte e vigoroso nei toni dei colori delle vesti, che sono sempre lumeggiate con oro. [1]

Chiesa di San Giovanni Battista in Alba.

Nella chiesa di San Giovanni Battista in Alba abbiamo veduta una tavola colla mezza figura della Madonna di grandezza naturale, la quale tiene fra le braccia il Putto. Questi, tenendosi al seno della madre, mentre succhia il latte, volge gli occhi verso chi si fa innanzi. Dietro alla Vergine sono due Angeli che tengono disteso un drappo rosso ricamato. [2] Inferiormente leggesi: « BARNABAS ·

[1] Questo dipinto è riprodotto inciso nella tavola CXXXIII dal D'Agincourt. Nella grande Esposizione a Manchester era indicato col num. 300.

[2] La Madonna veste il solito abito rosso col manto azzurro tutto lumeggiato a tratti d'oro. Il Putto è avvolto anch'egli in un drappo rosso.

DE · MUTINA · PINXIT · MCCCLXXVII. » La pittura è molto oscurata, ma in essa par di vedervi una maniera più larga, caratteri più severi, forme più carnose e sviluppate e proporzioni migliori. In una parola attesta un progresso in comparazione delle pitture precedenti.[1]

Campo Santo di Pisa.

Noi sappiamo adesso che nel 1380 l'Operaio del Duomo di Pisa mandò il 2 di giugno a Genova maestro Giovanni di Pessino da Lucca, che ricevè pel viaggio tre lire e dieci soldi, a chiamare il pittore Barnaba per terminare le storie di San Ranieri.[2] Ma nonostante che Barnaba si recasse a Pisa, non sappiamo se mettesse davvero mano al lavoro, mentre da quanto ancora rimane delle storie di San Ranieri non si riconosce in nessuna parte la maniera di lui. Quale sia stata la cagione, noi ignoriamo; ma certo si è, che tali dipinti ebbero compimento

[1] Questa tavola conserva la sua antica cornice di legno alcun poco rilevata; attorno la pittura girano dei mezzi cerchi, che uniti fra loro finiscono in punta, avente ciascuna una specie di giglio.

Il Lanzi, nel vol. IV, pag. 33 della sua *Storia*, ricorda questa tavola col nome dell'autore e la data dell'anno 1377. Il Tiraboschi nel vol. VI, parte II, pag. 476 della sua *Biblioteca degli scrittori Modenesi*, riferendosi a notizia avuta dal signor barone Giuseppe Vernazza, ricorda una tavola nella chiesa dei frati Minori Conventuali d'Alba. E per la descrizione che ne fa e la segnatura che riferisce avere, corrisponde interamente a questa che ora trovasi in San Giovanni di detta città. Il Padre della Valle (nella *Prefazione* al tom. X del Vasari, edizione di Siena, anno 1793) descrive questo stesso dipinto, ma forse per errore di stampa riporta la iscrizione colla data dell'anno 1357; ma non è vero però, com'egli dice, che il dipinto sia simile a quello che era a Rivoli ed ora è passato nella Galleria di Torino, mentre è diverso l'atteggiamento della Vergine e del Putto. Lo che potrebbe far pensare trattarsi qui realmente d'un altro dipinto di Barnaba.

Torino

Siamo poi dolenti di non aver veduto un altro dipinto che vuolsi di Barnaba, di proprietà del barone di Sambuy in Torino, ricordato senza indicazione del soggetto, dal Gamba. Vedasi *L'Esposizione Nazionale di Belle Arti e Congresso Artistico Nazionale.* Torino, XXV aprile MDCCCLXX, *L'Arte antica in Piemonte*, pag. 541.

[2] Vedi Bonaini, *Memorie inedite*, op. cit., pag. 102 e seguenti; Roncioni, *Istoria di Pisa* (*Arch. Stor.*, VI, part. VII, pag. 950); il vol. II di questa edizione, pag. 85, e finalmente la vita di Simone di Martino nel nostro vol. III, pag. 79.

solo più tardi per opera di Antonio Veneziano.[1] Nel tempo però che Barnaba fu a Pisa fece alcuni dipinti in tavola, dei quali due per la chiesa di San Francesco, un terzo che vedevasi nel monastero di San Giovanni de' Fieri, ed un quarto, forse la tavola che ora trovasi nella piccola chiesa di Ripoli a quattro miglia da Pisa. Dei due quadri che erano a San Francesco, uno solo è rimasto, ed era un tempo, dice il Bonaini, nel tabernacolo di casa Zucchetti. La prima volta che l' abbiamo veduto, fu nella chiesa, ma poi fu portato nel convento.[2] È una tavola con la mezza figura della Vergine col Putto in braccio, il quale succhia, tenendosi colle mani al seno di lei, mentre la guarda. Dietro la Vergine stanno quattro Angeli con disteso un drappo rosso a fiori d' oro. Superiormente in due tondi vedonsi negli angoli le piccole figure dell' Angelo e di Maria, rappresentanti la Salutazione Angelica. Nella parte di sotto della tavola leggesi: BARNABAS · DE · MUTINA · PINXIT · Questa composizione ricorda l' ultima descritta col quadro d' Alba con la differenza, che le figure hanno forme più gentili. La pittura per essere stata malamente pulita e ritoccata in alcune parti ha perduto del suo carattere originale.[3]

La seconda tavola rappresentava l' Incoronazione della Vergine con San Francesco, San Lodovico, Sant' Antonio

[1] Vedasi nel vol. II, pag. 214 e seguenti la *Vita di Antonio Veneziano.*

[2] Da ultimo l'abbiamo veduto nella sagrestia.

[3] Oltre la composizione, anco la forma della cornice rassomiglia a quella della tavola d'Alba. La Vergine quasi di grandezza naturale ha veste egualmente rossa lumeggiata in oro, come tratteggiato con oro è il suo manto azzurro. Dal capo, in parte coperto dal manto, gli scende dai lati sulle spalle il bianco velo. Il Putto è in gran parte coperto da un panno rosso-lacca tendente al violetto, ma è la figura che ha patito più danno anche pei ritocchi avuti alla spalla ed al braccio destro. Il fondo è dorato e sull'aureola della Vergine stanno grafite le seguenti parole: « AVE . GRATIA . PLENA. »

da Padova ed il Beato Gherardo, ma s' ignora come e dove abbia finito.[1] La tavola che era a San Giovanni de' Fieri fu alla soppressione del convento trasportata nella cappella grande del Camposanto di Pisa, donde passò nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti. In essa è raffigurata in grandezza naturale la Vergine seduta in trono col Putto sulle ginocchia, verso il quale inchina dolcemente il capo pur guardando lo spettatore. Il fanciullo, che guarda nella stessa direzione, ha la testa alcun poco piegata a destra e nelle mani tiene spiegato un rotolo colla iscrizione: « SI · QUIS · VULT · VENIRE · POST · ME · ABNEGET · SEMETIPSUM · » ec. Dietro al trono quattro Angeli tengono spiegato un drappo rosso finamente ricamato in oro, mentre a ciascun lato havvi un Angelo a mani giunte in atto di pregare. Sul davanti sono due altri Angeli in ginocchio, i quali girando il capo verso chi osserva tengono un rotolo spiegato, sul quale leggesi: MAGNA · ET · MIRABILIA · SUNT · OPERA · TUA · DOMINE · ET · BEATUS · QUI · VIGILAT · ET · CUSTODIT · VESTIMENTA · SUA · ec.[2] Le vesti di questi Angeli sono tutte finamente ricamate in oro, e in basso sulla tavola si legge: BARNABAS · DE · MUTINA · ME · PINXIT · e sulla cornice... CIVES · ET · MERCATORES · PISANI · PRO · SALUTE · AN....[3]

Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Pisa.

È questo il lavoro più importante rimasto di Barnaba ed è anco il migliore. Il tipo della Vergine è più del consueto piacente, le sue proporzioni e le forme sono più naturali, nè mancano di un certo fare gentile.

[1] Vedi Morona, op. cit., vol. III, pag. 90 e Bonaini, *Memorie* ec., pag. 101 e seguenti.

[2] Queste iscrizioni furono date anche dal Bonaini, op. cit., pag. 102.

[3] Il Morona nel tom. II, op. cit., pag. 233, legge invece, dopo SALUTE, TRIB.... parola che non vedesi e che neppure il Bonaini riporta. Se dobbiamo giudicare dalla forma della tavola, sembra questa essere la parte di mezzo di un'àncona.

Il Putto invece come gli Angeli mantengono sempre il solito tipo dalla testa grossa, dagli occhi rotondi e grandi. Le giunture e le estremità conservano invece la loro forma antiquata. Il colorito nelle carni è di tinta giallognola chiara nelle parti illuminate, mentre è roseo nelle guance, e più colorito nelle labbra. Le pieghe vestono con certa facilità le figure, e come di consueto sono a tratti lumeggiate in oro.[1] Bisogna convenire che Barnaba, anche nelle migliori sue opere, continua a mostrarsi ossequente ai vecchi modelli ed alla vecchia maniera. Anche questa pittura non è esente da ritocchi. Le qualità predominanti nei lavori di Barnaba rivelano una certa rassomiglianza, o vuoi parentela, col dipinto di Bartolommeo Camolio e di Francesco da Voltri che abbiamo già ricordato.

Galleria di Pisa.

La mano di Barnaba a noi sembra s' abbia a riconoscere in due tavole, che furono le parti laterali di un quadro più grande, le quali vedonsi nella stessa Galleria in Pisa. In una sono dipinti in figure di grandezza quasi naturale San Pietro col libro in una mano, tenendo l'altra coperta dal manto, e Sant' Iacopo Maggiore col bastone, rivolti alquanto alla loro destra. Nella cuspide entro un tondo havvi in piccolo la figura della Vergine inclinata alquanto ed in atteggiamento da credere che rappresenti la Vergine della Salutazione Angelica. L'altra tavola, della stessa grandezza e della stessa forma, contiene, rivolte come le precedenti, le figure di Sant' Andrea apostolo, che tiene il libro chiuso colla sinistra insieme col manto, mentre ha il coltello nell' altra mano; ed un altro Santo tutto vestito a nero con un bastone fra mano che

[1] La Madonna ha la veste rosso-lacca e il manto azzurro lavorato al solito con tratti d'oro nelle luci. Il fondo è dorato, e nell' aureola sono scritte le parole AVE . GRATIA . PLENA. mentre in quella del Putto non rimasero che le parole EGO SVM. Attorno al collo egli ha un vezzo di corallo, e veste una tunichetta bianca sopravi un manto color rossiccio.

appoggia in terra; ed il libro nell'altra. Nella cuspide entro un tondo sta la piccola mezza figura di un Santo Vescovo. Per essere tutte queste figure volte dalla stessa parte, si può credere che le due tavole si trovassero allo stesso lato d'un quadro, del quale mancano la parte centrale e le due corrispondenti dall'altro: ed è a credere che in uno dei tondi delle cuspidi vi fosse dipinto l'Angelo che occorre per far compiuta la storia della Salutazione. Le figure non mancano di naturalezza, nè i tipi loro d'un certo carattere severo. Facile il panneggiare, netto e preciso il disegno, vago di tinte il colorito, specie nei toni delle vesti. Nel tutt'insieme però la pittura difetta di rilievo; i fondi come le aureole sono dorati e il rosso pavimento a piccoli ricami in oro.

Chiesa parrocchiale di Ripoli.

Nella chiesa parrocchiale di Ripoli a quattro o cinque miglia da Pisa, abbiamo veduto appesa alla parete sopra la porta della sagrestia una tavola, nel cui mezzo seduta in trono è rappresentata la Vergine, che tiene seduto sulle ginocchia il Bambino vestito di tunichetta gialla con al collo un pezzo di corallo. Tiene una mano sul seno della madre, e mentre coll'altra si gratta la pianta di uno dei suoi piedi, volge a noi gli occhi. La madre posa la mano sinistra presso il seno e appoggia l'altra sulla spalla del figlioletto. Dietro al trono stanno quattro Angeli che tengono steso un drappo rosso; alla destra vedonsi le figure di Sant' Andrea e San Bartolommeo, mentre a sinistra vi fanno riscontro quelle di San Pietro e di Sant' Agostino. Nella parte superiore della tavola centrale entro due tondi è rappresentata in mezze figure la Salutazione Angelica. Nella cornice della tavola di mezzo si legge: IACOBVS · COMPAGNVS PISANUS .... il resto della iscrizione manca. I caratteri di queste figure sono gentili, facile il panneggiare delle vesti, chiaro di tinta il colorito e preciso il disegno.

Nel tutt' insieme e nei particolari, compresa la tecnica esecuzione, dimostrano, che se non sono opera di Barnaba da Modena, sono certamente di pittore che ha seguito la maniera di lui. [1]

Galleria di Modena.

Nella Galleria di Modena vedesi una piccola tavola divisa in due parti. Nella parte inferiore è rappresentata la Vergine col Bambino in braccio, il quale, appoggiata la testa a quella della madre, n' accarezza il mento. È un gruppo che non manca di sentimento e d' espressione, e specie la testa della Vergine, ci ricorda i bei tipi della Scuola Senese. Ai lati sono le figure di San Giovanni Battista e di Santa Caterina a mani giunte in atto di pregare, e negli angoli della cornice la storia della Salutazione Angelica in piccole figure. Superiormente havvi Cristo in croce, sulla cui cima vedesi il Pellicano coi figli. Ai piedi della croce e ai lati di questa la Madonna da una parte, che con grande espressione di dolore e la testa a noi rivolta accenna colla mano destra il figlio morto; dall' altra San Giovanni colle mani sollevate e coperte dal manto è rivolto addolorato ad osservare il Salvatore morto; la Maddalena inginocchiata si tiene colle mani al legno della croce, in atto di baciare i piedi al Cristo. Da un lato leggesi: BARNABAS · DE · MUTINA · PINXIT · Questa pittura, che è fra le migliori e coi soliti caratteri propri di questo pittore, è il solo esempio che di Barnaba noi conosciamo esistente in Modena, il quale proviene dalla Galleria Puccini. [2]

[1] I fondi sono dorati. Il manto azzurro della Madonna ha sofferto, ed inoltre il colore in qualche luogo è indebolito; ma in generale può dirsi il quadro bastevolmente conservato. Le figure sono circa la metà, o poco più del naturale. La cornice manca delle cimase.

[2] Questa tavoletta ben conservata l'abbiamo veduta la prima volta nella raccolta dei quadri della villa Puccini presso Pistoia, dopo passò in altre mani e venne da ultimo comperata per la Galleria di Modena.

Nella Vita di Taddeo di Bartolo, pittore Senese, abbiamo ricordato in Genova una tavola colla Madonna che allatta il Putto e che trovasi nella chiesa dei Santi Cosimo e Damiano. Le qualità del quadro ricordano quelle dei lavori di Taddeo, ma come la pittura è stata alterata dal ridipinto, così è difficile giudicare con sicurezza del suo vero valore artistico. Ma noi siamo disposti a crederlo piuttosto un lavoro di Barnaba che non di Taddeo di Bartolo. [1]

Serafino Serafini è un altro pittor Modenese, il quale dipinse nel 1373 nella chiesa di San Domenico in Ferrara la cappella de' Petrati, come ne fanno testimonianza i versi che si leggevano nella detta cappella. [2] Il signor Cesare Barotti crede, che possa essere opera del Serafini anche un'antica Immagine che vedevasi nella Sala del Palazzo della Ragione nella stessa città. [3] La sola pittura che si trova in Modena del Serafini è un'àncona sur uno degli altari della Cattedrale, lo che fa supporre che anch' esso sia andato a lavorare fuori del suo paese. In detta tavola rappresentò Nostro Signore che incorona la Vergine, con la quale è seduto sullo stesso trono, con intorno figure d'Angeli. Da un lato nella parte inferiore, vedonsi in atto di pregare un uomo ed una donna che dovrebbero essere i committenti del quadro. Sulla finta base del trono leggesi: SERAFINUS · DE · SERAFINIS · PINXIT · 1385. DIE · JOVIS · XXIII · MARTII. [4] Nelle tavole laterali, havvi da un lato la figura di San Niccolò con quella di San Cristoforo col Putto sulla spalla; dall' altro San Gimignano, e San-

[1] Vedi nostro vol. III, *Vita di Taddeo*, pag. 259 in nota.

[2] Vedi Girolamo Baruffaldi, *Vite dei pittori e scultori ferraresi*, coi tipi dell' editore Domenico Taddei, anno 1844, a pag. 9.

[3] Vedasi Tiraboschi, *Biblioteca Modanese*, tom. VI, pag. 536-37.

[4] Il Tiraboschi, op.cit., pag. 537, dice avervi letto anco la parola « Mutinensis » che noi non vedemmo.

t'Antonio abate. Superiormente, nella cimasa di mezzo, vedesi nostro Signore Crocifisso con alcuni Angeli intorno alla croce. Sotto la Madonna è San Giovanni Evangelista, e la Maddalena sta ai piedi della croce. Nella prima e nell'ultima delle quattro cuspidi è rappresentata la Salutazione Angelica, mentre nelle altre due è dipinta in una Santa Caterina e nell' altra un Santo Eremita. Sulla base del quadro havvi nel mezzo Cristo con ai lati le mezze figure dei dodici Apostoli. Questo quadro sì per i caratteri delle figure come pei loro movimenti ricorda in qualche modo la maniera dei Giotteschi, come l' abbiamo riscontrata in talune opere dei pittori della Scuola Bolognese. Il colorito è qui pure freddo e crudo, le figure mancano alquanto di rilievo e la tecnica esecuzione apparisce piuttosto dozzinale.[1]

Caratteri che ricordano questi di Serafino de' Serafini sembra a noi di riscontrare nella tavola, con fondo pure dorato, rappresentante una Madonna col Putto, con un Vescovo da un lato, e sul davanti inginocchiati un uomo ed una donna. Questa Madonna è detta della Colonna e trovasi sull' altare chiamato delle reliquie nella cattedrale di Modena.[2] Una certa rassomiglianza colla maniera di Serafino Serafini ci è sembrato pur di vedere in talune tavolette che già abbiamo ricordate nella Cappella della Consolazione in Santo Stefano a Bologna.[3]

Duomo vecchio di Carpi.

Nel duomo vecchio di Carpi e nella cappella detta di San Martino vedonsi nella vòlta i simboli degli Evangelisti, ed in una delle pareti la Salutazione Angelica, San Cristoforo col Putto in spalla, che appoggiato al bastone passa l' acqua, e nella grossezza del muro che dall' arco

[1] Le figure principali sono poco più di un quarto circa la grandezza naturale.

[2] Le figure sono minori del naturale. Questo dipinto, che si attribuisce ad ignoto autore del 1269, fu da noi ricordato a pag. 120 e 121.

[3] Vedi la nota 2, a pag. 85-86 di questo volume.

mette alla cappella, rimangono ancora tre mezze figure di Santa Lucia, Agnese e Fiora. Superiormente, nella seconda parete, trovasi l' Adorazione dei Re Magi, e sotto in tante finte nicchie le figure, di grandezza naturale, di Sant' Ambrogio, Sant' Agostino, San Gregorio e San Girolamo. I caratteri di questi dipinti appartengono pel tempo alla fine del secolo XIV, ed a parte del successivo. La pittura dei Santi da ultimo ricordati, più del rimanente, ci fa ricordare i caratteri e la tecnica esecuzione che abbiamo veduti nel dipinto eseguito da Bartolommeo insieme con Iacopino da Reggio, di cui a suo luogo parleremo. E sono caratteri che più o meno riscontransi nei dipinti in questa regione d'Italia. Così in un'altra cappella di questa chiesa abbiamo sulla parete, ov' è l' altare, la pittura dell' Annunziazione dell' Angelo a Maria e quella di Nostro Signore, che in una mano tiene la croce e col-l' altra mette l' anello nel dito di Santa Caterina. Nelle altre due pareti sono figurate le storie di questa Santa. Nella vòlta in quattro tondi havvi il Padre Eterno, dal lato dell' altare, e negli altri tre un Angelo con un cartello nelle mani, San Michele che uccide il drago, e di nuovo un Angelo che tiene per un braccio un bambino. Negli angoli sono dipinti i simboli degli Evangelisti. Anco questi affreschi mostrano un'arte povera, quantunque diligente ne sia l'esecuzione, e pei caratteri loro appartengano a lavori della prima metà del secolo XV. [1]

[1] Un altro affresco, stato trasportato insieme col muro, si trova dietro l' altar maggiore, ma talmente danneggiato ed oscurato nel colore, che con difficoltà si può distinguere il soggetto, il quale rappresenta la Madonna con due Angeli che adorano il Putto; nel mezzo havvi la capanna, da un lato San Giuseppe e dall' altro San Girolamo, tutti e due in atto di pregare. Più in basso fu fatta un' aggiunta, e da un lato vedonsi tracce d' uno scritto. Quantunque così mal ridotto si può ancora riconoscere come opera dozzinale della metà circa del secolo XV.

# CAPITOLO V.

## PITTORI VERONESI.

Anche la parte settentrionale d'Italia, e segnatamente Venezia, continuò ad inspirarsi ai tipi, alle forme e ai metodi o esecuzioni tecniche dei primi tempi, anche dopo assai che Giotto aveva data all' arte forma nuova e italiana. E quantunque quel grande riformatore avesse lasciato così nobili esempi del suo sapere tanto a Padova, quanto a Verona, e già avesse visitato Milano, pure quei paesi continuavano sempre nelle vecchie pratiche e colle vecchie forme. I soli pittori, i quali realmente mostrano di avere studiate con profitto le opere del maestro fiorentino, sono l'Aldighieri e Iacopo, pittori Veronesi. Abbiamo già notato nel primo volume che anco in Verona si trovano esempi di pitture dei primi tempi e di altre appartenenti a diversi periodi. Fra esse si ricordano prime quelle esistenti entro una cappelletta scavata nel tufo di proprietà dei signori Smania presso la chiesa dei Santi Nazzario e Celso, le quali hanno le qualità e i difetti comuni alle pitture di quel tempo. [1]

Cappella presso San Nazzario e Celso in Verona.

A queste per ragione cronologica tengono dietro le altre molte che vedonsi così sulle pareti della cripta dell' antica chiesa di San Fermo Maggiore, come a San Zenone e a San Siro e Libera. Stimiamo inutile procedere

Cripta in San Fermo Maggiore.

San Zenone, San Siro e Libera.

[1] Vedasi di questa edizione il vol. I, pag. 65.

alla descrizione d'esse, una volta che in misura maggiore o minore bensì, ma tutte hanno l'impronta del tempo cui appartengono, e mostrano necessariamente così i difetti inerenti a tutte le opere contemporanee esistenti in questa regione d'Italia, come una tecnica esecuzione più o meno rozza, secondo la maggiore o minore abilità dell'artista.

Chiesa di San Zenone.

Fra i dipinti nella chiesa di San Zenone havvi su legno in proporzioni maggiori del vero un Cristo crocifisso fra le mezze figure della Madre addolorata e del discepolo Giovanni, poste ai lati delle braccia della Croce, e quella del Padre Eterno rappresentato come di consueto nella parte superiore. Nell'inferiore vedesi da un lato una piccola figura orante, in cui vuolsi rappresentato Can Grande della Scala, morto nel 1329, pel quale sappiamo come Giotto abbia in Verona eseguito alcuni lavori. Dall'altro lato havvi una piccola figura di frate vestito di bianco e di nero.[1]

Le qualità del dipinto sono quelle comuni alle opere della metà circa del secolo XIV, ed invero è questa la migliore produzione artistica da noi vista in Verona. La maniera con cui fu condotto il dipinto, è sempre la consueta, ma alquanto migliorata. La figura di Cristo, piuttosto lunga nel torso, ha largo il petto, ma esili le braccia e corte le gambe. La testa ha espressione grave e forma pesante, ma spoglia delle contorsioni esprimenti il dolor fisico coi consueti spiacevoli lineamenti. Come il tipo non è esagerato, così il colore è chiaro di tinta e

Pittori veronesi del secolo XIII.

[1] Vedi il nostro vol. I, pag. 504, nella Vita di Giotto. Il Maffei, nella sua *Verona Illustrata*, vol. V, part. III, pag. 98-100, ricorda prima fra i pittori veronesi il Poja, un'àncona del quale racconta che fu lasciata dal vescovo Bonincontro nel suo testamento, scritto nel 1298, a Verde moglie d'Alberto Scaligero; dal che si deduce che quel pittore doveva esser vissuto prima della metà di quel secolo. Inoltre ricorda un certo Bartolommeo, che nel 1252 dipinse l'Angelo della Nunziata nella chiesa dei Servi, ed un altro dipinto del 1239 in San Zenone.

il disegno si mostra accurato e diligente. Noi non sappiamo se davvero nella piccola figura sia rappresentato Can Grande, ma quando fosse, si può credere che Giotto, il quale, come abbiam detto, lavorò per lui in Verona, vi avesse certamente parte, esercitando così sul pittore Veronese una salutare influenza, poichè per noi è il solo dipinto che in Verona ci riveli l' azione di Giotto sulla vecchia maniera dei pittori paesani.[1]

Il primo pittore, di cui ci siano note le opere eseguite in Verona, è Turone, del quale havvi nel Museo Civico una tavola che nel mezzo rappresenta seduto in trono il Padre Eterno che tiene la croce, su cui è confitto il Figliuol suo.[2] Ai lati sono dipinti i Santi Zeno, Giovan Battista, Pietro e Paolo. Nella parte superiore della cornice, dipinta in azzurro e ricca d' ornamentazione dorata, vedonsi entro formelle, delle mezze piccole figure d'Angeli e Profeti. In alto e nel mezzo fra una gloria d'Angeli che suonano e cantano havvi Cristo, seduto sopra un gran trono, in atto d' incoronare la Madre sua che di profilo vedesi inginocchiata a lui dinanzi con le mani giunte. L' influenza di Giotto su questo pittore Veronese, vissuto nella seconda metà del secolo XIV, o non si rivela od è scarsissima in taluna delle figure soltanto, come in quelle di San Zeno e del Crocifisso, o appena si riconosce nel modo facile con cui le figure sono vestite. Il colorito però, se è piuttosto nutrito e ricco di tinta, è ancora alquanto monotono ed eguale, e la tecnica esecuzione ricorda quella dei miniatori. Le figure sono tozze, e le estremità e le giunture difettose: e come i tipi non sono piacenti, così si scorge in esse un soverchio e male inteso studio delle forme.[3]

[1] Il dipinto è come di consueto a tempera, e trovasi sulla parete a sinistra entrando in chiesa.

[2] Sulla base del trono si legge: *Hopus Turoni* MCCCLX.

[3] È indicata nella Galleria col num. 51 e proviene dal convento della

In questa pittura, e specialmente nelle figure del Padre Eterno e del Precursore, vedonsi qualità che ricordano quelle inerenti ai lavori di second' ordine dei pittori di Gubbio e di Fabriano, le quali vedremo mantenute nei seguaci di Gentile da Fabriano e specie da Ottaviano Nelli e scolari, come nelle opere dei seguaci del senese Taddeo di Bartolo. Come la Scuola di Gubbio e di Fabriano ci diede Gentile da Fabriano, così ci sembra vedere col Turone iniziata in Verona quella maniera che più tardi ci darà il Pisanello. Le qualità essenziali del Turone e di qualche altro pittore di quella maniera noi riscontriamo in una Crocifissione, che trovasi in Verona sull' arco interno della porta principale nella chiesa di San Fermo. È una composizione soverchiamente ricca di figure e coi soliti episodj, la quale venne erroneamente attribuita a Cimabue e perfino a Giotto. In questo affresco si riscontra però un miglioramento dovuto forse all' influenza che sul pittore potè esercitare la vista delle opere eseguite da Giotto in questa chiesa, influenza che incominciava già a farsi strada fra i pittori di quella Scuola.[1]

Chiesa di San Fermo.

I molti affreschi che vedonsi nelle chiese di San Fermo e di San Zenone coi caratteri del secolo XIV, e gli altri nella Cappella Cavalli a Sant' Anastasio, fatta

Santissima Trinità. Le figure sono un terzo circa del vero, e fatta eccezione di qualche parte, che qua e là ha sofferto alquanto, il tutt' insieme suo può dirsi ben conservato. Le aureole sono grandi all' uso antico, come pure la forma stessa della tavola ha dell' antiquato. Essa è formata di colonnette che sostengono archi trilobati: nel mezzo a fianco del maggiore e tra gli altri laterali vedonsi formelle mistilinee, e due tondi sopra quel di mezzo. Nella parte superiore termina con una forma geometrica simile a quella di una facciata di chiesa a cinque navate, con una cuspide molto bassa su quella di mezzo, e il tutto lavorato a intagli in legno alcun poco rilevati. Questa cornice in parte è colorata e carica di dorature.

[1] Di Giotto presentemente rimane solo quel poco che fu ricordato nel vol. I, a pag. 504-505.

eccezione di quello sulla sepoltura di Ferdinando Cavalli le cui qualità sono le stesse dei dipinti dell'Aldighieri di cui diremo a suo luogo, mostrano quale veramente fosse in Verona in quel periodo la condizione dell'arte.[1] Ben presto però ebbe Verona artisti che ispirandosi agli esempi di Giotto rialzarono siffatta condizione.

Racconta il Vasari che viveva in Verona certo Aldighieri da Zevio, famigliarissimo dei Signori della Scala: il quale fra le molte sue opere ebbe a dipingere la sala grande nel palazzo dei suoi patroni con la rappresentazione della Guerra di Gerusalemme, quale è raccontata da Giuseppe Flavio. In questa sua opera l'Aldighieri mise in evidenza e il suo grande animo e il molto criterio della sua mente, ed ebbe modo di ritrarre entro medaglioni collocati in un fregio il Petrarca e molti altri uomini celebri fra i contemporanei e i parenti degli Scaligeri. Lo stesso Vasari dice che l'Aldighieri dimostrò con quest'opera ingegno, giudizio ed invenzione, per avere considerato ogni aspetto d'una guerra tanto importante. Concorse con lui un pittore bolognese, Iacopo Avanzi, il quale aggiunse di suo a fresco due trionfi con tanto buono artifizio e maniera da meritarsi, secondo afferma Girolamo Campagnola, le lodi del Mantegna che li chiamò rarissima pittura.[2]

Sono affreschi perduti oramai, pure sapendosi dal Vasari come il loro colorito si fosse mantenuto buono fino ai tempi suoi. L'Aldighieri, successivamente dal

Venezia.

[1] In Venezia dal pittore e restauratore signor Vason abbiamo veduto, anni indietro, una tavola con molte piccole figure rappresentante fra i consueti episodj la Crocifissione di Cristo e che ricordava la maniera dei pittori veronesi, senz'escludere che fosse opera dello stesso Turone o di qualche altro pittore della stessa Scuola.

[2] Vedi Vasari, vol. VI, pag. 89 e 90

Vasari chiamato anche Sebeto,[1] dipinse insieme coll' Avanzi la cappella di San Giorgio in Padova presso il tempio di Sant'Antonio, attribuendo all' Avanzi la parte superiore e all' Aldighieri alcune storie di Santa Lucia ed un Cenacolo, ed al Sebeto le storie di San Giovanni.[2]

Un secolo prima del Vasari, parlando Michele Savonarola dei dipinti che erano in Padova, e ricordando Giotto come l' autore di quelli nella cappella Scrovegni, assegna a questo il posto d' onore, collocando secondo il bolognese Avanzi, come autore dei dipinti nella cappella di San Giacomo, e terzo l' Aldighieri di Verona per le pitture della cappella di San Giorgio.[3] E quantunque la testimonianza del Savonarola sembri veritiera, tuttavia i ricordi della famiglia Lupi dei marchesi di Soragna[4] ci danno la testimonianza del contratto firmato il 12 di febbraio 1372, fra messer Bonifazio Lupi e l' architetto Andriolo di Venezia, per la fabbrica della cappella di San Giacomo e nel conto delle spese protratte sino all' anno 1379 comprende il pagamento fatto nel 1377 al solo Aldighieri per le pitture della cappella. Il nome dell' Aldighieri si trova insieme con quello dell' Avanzi nel registro della « Fraglia » ossia Compagnia dei pittori di Padova colla data del 1382.[5] In tal modo veniamo a conoscere che

Cappella di San Giacomo.

[1] Il Lanzi nella sua *Storia*, op. cit., vol. III, pag. 14 in nota, osserva che il Vasari, male interpetrando un passo della lettera latina del Campagnola a Niccolò Leonico Tomeo, ove ricorda l'Aldighiero (o Altichiero), dice, che, per essere stato forse aggiunto al nome del pittore quello della patria di lui Zevio, che un tempo chiamavasi Sebetum, diede origine all' equivoco di fare della patria dell'Aldighieri il nome di un altro pittore.

[2] Vedi Vasari, vol. VI, pag. 91.

[3] Vedi *Michaelis Savonarolae, Com. de Laudibus, Pat.*, lib. I ap. Muratori *R. I. Scriptores*, vol. XXIV, pag. 1170.

[4] Vedi Gualandi, *Memorie originali italiane*, op. cit., serie VI, pag. 135, ed il Padre Gonzati, *Illustrazioni della Basilica di Sant'Antonio di Padova*, IV, Padova, 1854, part. CVII, doc. CII.

[5] Questi due pittori sono ricordati nella Fraglia sotto l'anno 1382. come Iacopo q. Lorenzo e Aldighieri q. Dominici da Verona. Vedasi Moschini, *Della pittura in Padova*, Padova, 1826, pag. 9.

Bonifazio Lupi, marchese di Soragna, fu il fondatore della cappella di San Giacomo, successivamente consacrata a San Felice; e ancora, che la commissione delle pitture fu data all' Aldighieri, il quale, nella esecuzione di così vasto lavoro prese tra i suoi assistenti, come compagno, il suo concittadino Iacopo Avanzi.

L' anonimo edito dal Morelli afferma, che gli artisti impiegati nel lavoro furono Giacomo Davanzo, Padovano, Veronese o Bolognese che fosse, e l' Aldighieri da Verona.[1] Questa opinione è seguita anche dal Brandolesi,[2] dal Lanzi,[3] dal Kugler[4] da Ernesto Förster[5] e da altri. Il muro della Cappella dal lato della chiesa è coperto con pietre colorate poste a squama di pesce, e in esso si trovano cinque tabernacoletti con entro la statuetta di San Giacomo Maggiore in quello di mezzo; di San Pietro in quello a destra e di San Paolo nell' altro a sinistra. I due committenti o protettori dell' opera fondata da Bonifazio Lupi e dalla moglie sua Caterina de' Franceschi sono collocati negli ultimi due, uno per parte, con ai lati due lupi rampanti sopra fondi dorati, che rappresentano lo stemma dei Soragna. Il tutto è sostenuto da cinque archi trilobati, che poggiano sopra sei colonne con basamenti e ricchi capitelli. La trabeazione superiore aggiunta un secolo dopo e le quattro statue che vi stanno sopra, sono d' ignoto scultore,

Cappella di San Giacomo in Sant' Antonio di Padova.

[1] Vedi Notizia d' opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata da D. Iacopo Morelli, Bassano, MDCCC, pag. 5. È chiaro che circa la patria dell' Avanzi egli era meno certo del Vasari e del Savonarola.

[2] Brandolesi, V, pag. 29.

[3] Il Lanzi, op. cit., vol. V, pag. 18-19, confonde (come il Vasari) il padovano Iacopo con Iacopo Avanzi e con Iacobus Pauli.

[4] *Handbook of painting. The Italian schools.* John Murray, London, 1855, part. I, pag. 173.

[5] *Kunstblatt*, num. 3, anno 1838.

ma nello stile del rinascimento.[1] Nella parete principale di questa cappella, divisa in tre parti dalle colonne infisse nel muro, havvi nel mezzo Cristo Crocifisso con intorno molte figure d' Angeli in atto di volare, con espressione assai vigorosa, per non dire veemente. In basso da un lato son molti soldati in diversi atteggiamenti, fra cui è notevole il gruppo di quelli che circondati da parecchi curiosi compagni giuocano ai dadi le spoglie di Cristo. Dall'altro lato è rappresentata la Vergine svenuta tra le braccia delle Marie, gruppo, che come quello dei giuocatori è ricco di verità e di passione. La scena è qua e là resa più viva da guerrieri a piedi ed a cavallo, e da una quantità di persone di sesso diverso e d'età, le quali venendo da Gerusalemme muovono con varj, acconci e naturali atteggiamenti, verso il luogo del supplizio.[2] Su questa stessa parete havvi a destra l'arca sepolcrale di Bonifazio Lupi, morto nel 1389,[3] sopra la quale è dipinta fra due Angeli la mezza figura del Salvatore uscente dal sepolcro con l' asta della bandiera in mano. A sinistra havvi la tomba eretta in onore di Rolando, Marsilio, Pietro e Dandolo de' Rubeis, duchi di Parma, con sopra dipinta una Pietà.

Nelle altre pareti è illustrata in tre scompartimenti la leggenda di San Giacomo. Nel primo è rappresentato il Santo che comparisce in sogno a Ramiro I re d'Oviedo per farlo certo della vittoria che avrebbe riportata in Spagna sugli Arabi. Nel secondo il racconto che della visione avuta fa Ramiro seduto in trono alla sua corte, e

[1] Vedasi *Ricordi di Padova ossia la Basilica di Sant'Antonio*, per D. Pietro Mugna. Padova, 1870.

[2] Questo affresco mostra in alcuni luoghi, e specie nella parte inferiore del gruppo della Vergine colle Marie, le ingiurie del tempo.

[3] L'Anonimo, op. cit., pag. 5, vuole che Bonifazio Lupi sia morto nel 1388. Ma il Gonzati nella sua *Basilica di Sant'Antonio*, op. cit., a pagina 78 e doc. CXLVII, ce lo dimostra defunto nel 1389.

nel terzo la battaglia sotto le mura di Logrono in Castiglia fra gli Arabi e gli Spagnuoli, mentre il re sta pregando l' apostolo Giacomo che gli apparisce in atto d' aiutare la distruzione delle mura della città investita. Più in alto nella grande lunetta sono dipinte tre altre storie, rappresentando quella a sinistra il Mago Ermogene con due compagni, che ordina ad un suo discepolo di opporsi pubblicamente alle dottrine di San Giacomo. In quella di mezzo è rappresentato l'Apostolo che da una tribuna predica a gran folla di gente che in diversi e vivaci atteggiamenti lo sta ascoltando. Nell'ultimo Ermogene armato della verga magica e con un libro tra mano invoca i demoni che vedonsi aleggiare in alto, mentre due degli astanti si danno impauriti alla fuga.

Nelle lunette della vicina parete e sopra la grande Cocifissione è dipinto in una l'apostolo Giacomo, quando comanda ai demoni di portargli legato Ermogene, il quale, convertito dal miracolo, getta lungi da sè ogni magico istrumento e riceve dal santo il battesimo. In quella di mezzo è rappresentato il Santo quando condotto in catene al supplizio, vede cadersi convertito ai piedi uno de' suoi carnefici che gli domanda perdono, mentre un compagno è in atto di ferirlo. Nella terza è dipinta la traslazione per mare in Spagna, da parte dei discepoli, del corpo del Santo, posto sopra una nave guidata da un Angelo. Nella grande lunetta della vicina parete, nella quale è la finestra, si vedono i discepoli del Santo condotti prigionieri dinanzi al giudice.

Nelle tre lunette dell'ultima parete vedesi in una dipinto l'Angelo che libera i condannati dal carcere, mentre i satelliti del Re, da cui sono inseguiti, precipitano da un ponte insieme coi cavalli nel fiume. Nella seconda si ritrae il momento, in cui Lupa, signora di quel paese, dà maliziosamente ai discepoli del Santo una coppia d'indo-

Vol. IV, pag. 148.

LA TRASLAZIONE PER MARE
DEL CORPO DI SAN GIACOMO IN SPAGNA
Affresco nella Cappella San Felice
della Basilica di Sant' Antonio in Padova.

miti buoi per portarne a seppellire il corpo, i quali improvvisamente si fanno mansueti appena che si sentono aggiogati alla bara. Nella terza si rappresenta Lupa che vinta dal miracolo si converte, riceve il battesimo e fa cessione del suo castello, perchè sia trasformato in una chiesa dedicata a San Giacomo.

Sulla parete è dipinta, ai lati della finestra e sotto la grande lunetta descritta testè, la figura del marchese Bonifazio Lupi con la moglie Caterina Franceschi, quando sono presentati alla Vergine. Dall'altro vedonsi ancora alcune tracce della figura di San Cristoforo. Nella profondità del muro della finestra sono dipinti, tra l'ornato e dentro tondi, busti di Santi, Sante ed Angeli. Questi però son tutti fatti a nuovo; come in parte, da questo lato, fu anche rinnovata la pittura sui fianchi della finestra, nè è il solo danno che ebbero a patire questi affreschi, poichè anche la pittura sulla parete di contro e specialmente la parte rappresentante la battaglia tra gli Arabi e gli Spagnuoli, è ripassata con colore ed ebbe rinnovato il fondo.

Nella vòlta, ripartita dagli archi in tre scompartimenti, sono dipinti nel primo i quattro Profeti maggiori; in quello di mezzo, havvi il busto del Salvatore in rilievo e poi colorato, con ai lati i quattro simboli degli Evangelisti; nel terzo sono dipinti in mezze figure i quattro principali Dottori della Chiesa. Nella profondità degli archi sono rappresentati entro tondi i busti dei minori Profeti e degli Apostoli, come nelle pareti intermedie sono dipinte mezze figure di santi e sopra due di questi la Salutazione dell'Angelo a Maria. È a deplorare che questi importanti dipinti abbiano patito in molte parti il restauro.[1]

[1] Questi dipinti furono restaurati nel 1773 dallo Zannoni di Cittadella che non deve essere stato nè il primo nè il solo a mettervi mano.

L'Aldighieri, ebbe come abbiamo veduto, la commissione del lavoro, ma evidentemente fu nel compierlo, e già si notò, aiutato da altri pittori, fra cui egli è certo il migliore, e il primo dopo di lui deve essere stato Iacopo Avanzi, il cui lavoro però, per causa appunto dei restauri, difficilmente può sceverarsi da quello dell'Aldighieri. Non ostante si può credere che a questo debba appartenere il pensiero delle composizioni, e quantunque nel condurle in atto sia stato aiutato da altri, si può anche credere che egli solo deve avere diretta l'esecuzione dell'opera, della quale le parti meglio dipinte devono essere state eseguite da lui, come di lui crediamo che sia il grande affresco che occupa tutta la vasta parete della cappella, dietro l'altare, ed è la parte più importante e la meglio colorita dell'opera. Questa pittura deve egli avere serbata per sè, sia perchè rappresentava il principale soggetto e sia ancora perchè occupando l'intera parete poteva essere esaminata anche da presso. Le parti meno importanti, e per l'esecuzione anche inferiori alle altre, son quelle dipinte sulla parete a destra, dove trovasi la finestra che è la parte più danneggiata della pittura ed è anche la più ritoccata. Lo stesso può dirsi di quella che vedesi sulla parete opposta, fatta forse eccezione per la parte che rappresenta il combattimento tra gli Arabi e gli Spagnuoli, la quale, benchè non esente da restauri, si rivela però come una delle meglio colorite.[1]

Quanto agli affreschi delle lunette superiormente alla grande Crocifissione e a quelli della parete di contro, essi sembrano lavoro di un' unica maniera, mentre gli altri mostransi inferiori di merito, per una esecuzione meno piacente e una coloritura più fredda, lo che dimostra come altri sotto la direzione dell'Aldi-

[1] Questo aveva già notato l'Anonimo, op. cit., pag. 16.

ghieri e dell'Avanzi vi mettessero mano.[1] A parer nostro i lavori in questa cappella di San Felice e dell'altra detta di San Giorgio, di cui parleremo più tardi, sono, dopo quelli lasciatici da Giotto, il documento più importante della condizione dell'arte pittorica del secolo XIV nell'Italia settentrionale. In nessuna altra parte dell'Italia del Nord si conoscono dipinti che stieno a paro di questi come derivazione della Scuola Fiorentina, e si può dire che nessuno degli stessi seguaci di Giotto ha prodotto opera migliore, vuoi rispetto alla semplice e ad un tempo grandiosa sua composizione, vuoi per la naturalezza dei gruppi, il carattere proprio e individuato delle figure, non disgiunto da molta espressione e da un panneggiare facile e largo, da conferir ad esse una certa eleganza. Tutto infine concorre a dar ragione della tanta ammirazione che han destato e ancor destano queste pitture, non ostante che comparate alle opere del grande maestro fiorentino rivelino una imitazione talvolta soverchiamente realistica, nè sempre spoglia da volgarità, tanto più evidente, quanto talvolta è poco corretto il disegno e sono grossolane le estremità e le giunture.

Il Redentore morto e messo in croce è la figura che più d'ogni altra e per le qualità sue pregevoli e per gli accennati difetti rivela meglio il valore dell'artista che l'ha lavorata; quantunque essa mostri d'essere piuttosto corta, larga di petto e ossuta, con mani e piedi grandi e grossi, e difettosa nelle articolazioni. Anche l'espressione come la forma della testa perdono in confronto di quelle che alla stessa figura furono date da Giotto, che seppe crearne un tipo nuovo e nobile. Gli Angeli che patirono danno tanto nel colore, quanto nel-

[1] L'Anonimo, op. cit., pag. 6, dice che « la parte, a man manca in» trando par d'un'altra mano, e men buona. »

l'integrità delle forme, mostrano però un'azione forte ed energica, e ricordano pur coi loro mancamenti d'espressione e di forma quelli lavorati da Giotto nelle storie analoghe o identiche, come può vedersi nella stessa Padova nei dipinti della Cappella degli Scrovegni. Il colorito generalmente piace, non solo per l'armonia, il vigore e la trasparenza delle tinte, ma ancora per la vivezza dei colori delle vesti, non disgiunta nel tutt'insieme da buona armonia e giusto equilibrio. Molta verità e naturalezza si riscontra nel gruppo della Vergine sorretta dalle Marie, come anche nella rappresentazione della folla che assiste alla tragica scena, non escluso l'episodio di coloro che giuocano ai dadi, pieno di verità e di vita, anche nell'espressione de'curiosi che vi assistono.

Cappella di San Giorgio.

Gli altri affreschi della Cappella di San Giorgio presso la Basilica di Sant'Antonio furono scoperti sotto la calce che li ricopriva, dal nostro amico e dotto storico dell'arte Ernesto Förster, al quale tutti gli artisti e gli studiosi di cose d'arte devono di ciò essere grati. Se questi affreschi ebbero a patire danni non pochi prima e dopo lo scoprimento loro e in talune parti appariscono anche manchevoli, essi conservano tuttavia abbastanza del buono da fare ancora testimonianza e del loro valore in arte e del luogo importante che tengono nella storia della pittura. L'opinione del Vasari e del Savonarola rispetto a questi affreschi fu già da noi ricordata, e l'Anonimo citando i noti frammenti della lettera del Campagnola a Leonico Tomeo non fa che ripetere l'opinione del Vasari.[1] Egli infatti vuole Padovano l'Avanzi, mentre il Rizzo, attenendosi all'autorità del Savonarola,

[1] Vedi Anonimo, op. cit., pag. 6 e 104: il Campagnola viveva nel secolo XVI.

attribuisce gli affreschi esclusivamente all'Aldighieri,[1] nei quali invece il Brandolesi cerca distinguere la parte che attribuisce all'Avanzi da quella che a parer suo è dovuta all'Aldighieri o al Sebeto, che per noi è la stessa persona.[2] Il Lanzi confonde la Cappella di San Giorgio con quella di San Felice,[3] il Kugler è dell'opinione del Förster, che reputa l'Avanzi come il solo pittore della cappella di San Giorgio[4] e il marchese Selvatico traduttore del Förster scorge esso pure in questi affreschi due maniere e ne attribuisce la parte più importante all'Aldighieri e quella di minor pregio a Iacopo Avanzi.[5] Ma il Selvatico crede anco, che questi sia lo stesso pittore Jacobo che dipinse a Mezzarata presso Bologna e che fu l'autore della Crocifissione, di cui si parlò e che si trova nella Galleria Colonna a Roma con l'iscrizione: « IACOBUS · DE · AVANCIIS · DE · BONONIA · F · » mentre l'Avanzi, di cui qui si discorre, è un pittore veronese. Gli annotatori del Vasari in omaggio all'opinione di lui si schierano anch'essi col Selvatico che insieme col Vasari sostiene, avere l'Avanzi di Bologna dipinta coll'Aldighieri la Cappella di San Giorgio.[6] Il Bernasconi e il Laderchi coi quali si chiude la serie dei glossatori, risollevano la controversia dell' identità dell' Avanzi Veronese coll'Avanzi e con Iacopo Pauli pittori bolognesi.[7] Noi abbiamo già osservato come Iacopo Avanzi e Iacopo Pauli siano persone diverse e come corra differenza fra la maniera dell' Avanzi bolognese e quella rivelata dagli af-

[1] Vedi Rizzo nell'Anonimo, op. cit., pag. 6.

[2] Vedi Brandolesi, op. cit., pag. 58.

[3] Vedi Lanzi, op. cit., vol. II, pag. 14.

[4] Vedi *Kunstblatt*, num. 6, anno 1838.

[5] Vedi Selvatico, *Guida di Padova*, anno 1846, ristampata nell'anno 1869.

[6] Vedi Vasari, vol. VI come a pag. 110.

[7] Vedi Bernasconi, *Studii*, Verona, 1859; e Laderchi (Risposta al Bernasconi), *Opuscoli*, tom. VIII. Modena, 1860.

freschi della ricordata Cappella, la quale fu eretta nel 1377 quasi contemporaneamente all'altrà di San Felice. Un'iscrizione sopra la porta dice che fu fondata da Raimondino dei Lupi marchese di Soragna da Parma e fratello di Bonifazio, in memoria dei genitori, e per sè, pei fratelli e discendenti. Ma siccome Raimondino morì il 1° di dicembre 1377, così fu condotta a termine da Bonifazio nel 1384.[1]

E a noi par logico ed evidente, che, avendo Bonifazio data a dipingere all' Aldighieri nella Basilica del Santo la Cappella di San Felice, avesse a chiamare lo stesso artista per decorare anche quella di San Giorgio. Entrati in questa, vedesi nella parete di fronte dove si trova l'altare, una grande Crocifissione, con sopra, nella lunetta, la Vergine incoronata dal Figliuolo seduto con la Madre sullo stesso trono, circondato da Angeli, in atto reverente.

Di contro ai lati della finestra, nella lunetta superiore alla porta; vedesi da una parte l' Angelo e dall'altra la Vergine, a compimento della Salutazione. Più in basso in quattro scompartimenti è rappresentata l'Adorazione dei Pastori e dei Re Magi, con la Fuga in Egitto e la Presentazione al Tempio, nelle quali pitture vedonsi applicate le grandi massime di Giotto.

Al molto ordine nella disposizione, e alla naturalezza dei movimenti vedonsi in queste pitture forme non ineleganti ed un colorito, che a malgrado dei danni patiti

[1] Vedi Gonzati, op. cit., *Illustrazioni della Basilica*, op. cit., pag. 39. Come già si disse, questi dipinti erano scomparsi sotto la scialbatura, tolta la quale si vide che, oltre al mancare di freschezza nel colorito e avere patito danni nelle forme, era caduta qualche porzione d'essi insieme coll'intonaco, e quelle parti manchevoli furono poi riempite di nuovo intonaco, ma senza rifarle, per modo che quanto ora si vede è tutto quel che è rimasto della pittura originale; e così con molta cura sono stati assicurati gl' intonachi colla pittura, laddove era necessario.

mostra ancora una tal quale vaghezza di tinte. Di queste storie non è sempre uguale l'esecuzione, chè la Salutazione Angelica, per dire d'una, sta a dimostrare come sia stata condotta con finitezza minore d'altre e come per certo si è riscontrato in questi affreschi quel che già si osserva altrove, che l'Aldighieri cioè, oltre il compagno Iacopo Avanzi, dovette avere altri che gli prestarono aiuto nel colorirli.

Sulla parete a sinistra di chi entra vedonsi rappresentati in doppia serie alcuni fatti della vita di San Giorgio, titolare della cappella, e per ultimo nella parte superiore un affresco votivo, che rappresenta nella loro armatura i Marchesi di Soragna, presentati dal loro santo patrono alla Vergine.

Nella parte superiore della parete di rimpetto sono dipinti in quattro scompartimenti alcuni fatti della vita di Santa Caterina d'Alessandria, l'ultimo dei quali è distribuito in tre scene. Nella parte inferiore vedonsi invece quattro scene della vita di Santa Lucia. Nella vòlta, entro tondi e tra l'ornato, dovevano essere dipinte le quattro figure dei Profeti maggiori e quelle dei quattro principali Dottori della Chiesa. Ma d'esse come anche dei busti di Santi, dipinti entro tondi fra l'ornato sui muri delle finestre e delle eleganti cornici che a guisa di decorazione chiudono i dipinti, non rimangono più oramai che scarsissimi indizj. Pur danneggiate come sono, e in talune parti affatto manchevoli ed in altre macchiate, [1] tuttavia queste pitture, sia per la composizione, sia per lo stile, i tipi e il tutt'insieme

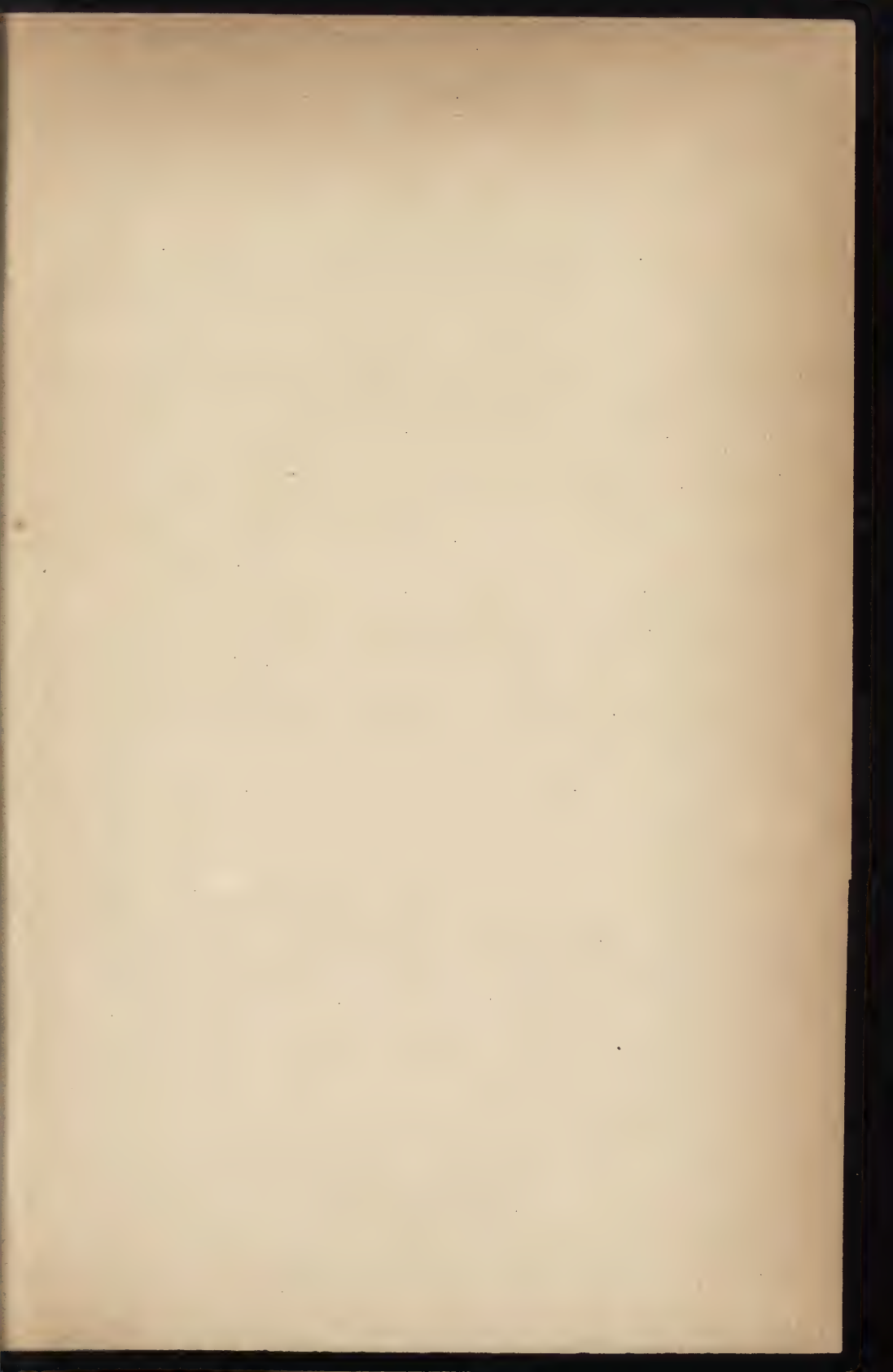
[1] Questa cappella nel 1797 fu convertita in carcere, e più tardi patì altri danni per l'umido rimasto dall'acqua penetratavi dopo la memorabile grandine del 1834. In questi ultimi tempi, come si disse, furono presi tutti i provvedimenti acconci per salvare le pitture da maggiore rovina.

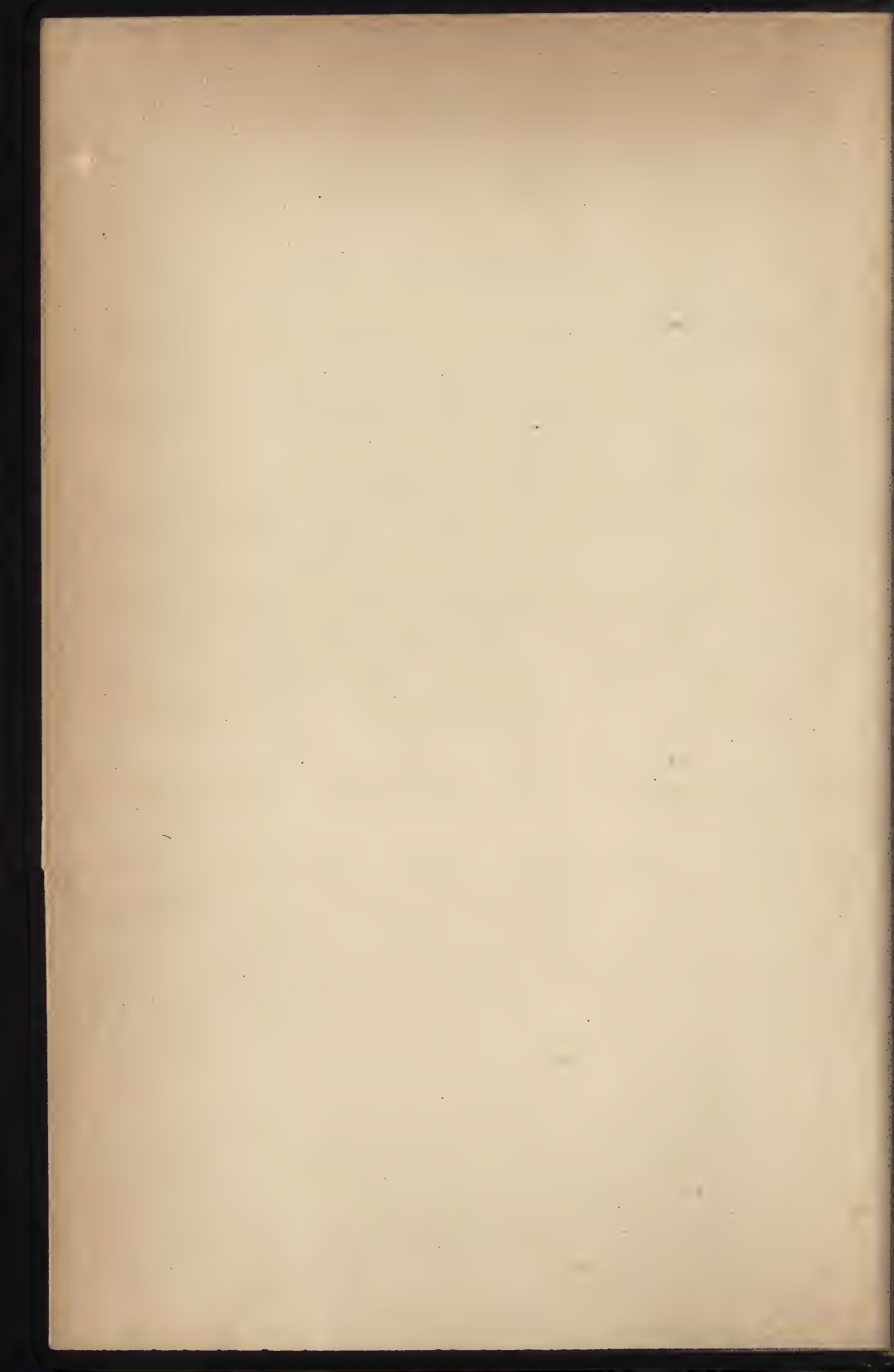
della esecuzione, rivelano una maggiore o minore rassomiglianza coi dipinti della Cappella di San Felice nella Basilica di Sant' Antonio.

Nella Crocifissione dipinta nella già ricordata Cappella di San Giorgio, meritano attenzione anche le figure dei due ladroni legati per le braccia accavallate al legno della croce e confitti a questa pei piedi. [1] La folla del popolo assistente al supplizio è ripartita in tre grandi gruppi, cui sono mescolati molti guerrieri a piedi e a cavallo; [2] e benchè la scena sia, anche per la forma e la diversa misura dello spazio che occupa, diversamente disposta da quella rappresentata nell' altra Cappella, tuttavia essa è pensata ed eseguita con lo stesso intendimento. Il tipo del Salvatore per forma ed espressione è simile a quello dipinto nella Cappella di San Felice, onde potrebbero con poca differenza ripetersi per questo le osservazioni già fatte per quello. Che se i difetti sono più visibili in questa rappresentazione e sono riprodotti con un più spiccato naturalismo, specie nelle volgari figure dei due ladroni, sono meno deplorevoli in quanto che non sono così manifesti nella nobile e dignitosa figura del Salvatore.

Il primo degli affreschi ricordati colle storie della vita di San Giorgio e dipinto nella parte superiore della parete a sinistra di chi entra, rappresenta il Santo che

[1] L' anima del buono o del pentito ladrone è portata via da un Angelo, mentre quella dell' altro se la porta un diavolo, minacciato da un Angelo colla spada. Sei Angeli, i cui movimenti e le cui qualità sono simili a quelli degli Angeli dipinti nella Crocifissione della Cappella di San Felice, ricordano la stessa energia d' azione rappresentata da quelli dipinti da Giotto nello stesso soggetto.

[2] Alla sinistra tra la Vergine svenuta ed assistita dalle Marie havvi un gruppo pieno d' attrattiva e di verità, alla cui destra sta inginocchiata la Maddalena guardando con espressione di molto dolore il Crocifisso. Abile contrasto di sentimenti e d' affetti si può anche osservare nella figura d' una donna che ride, e che trovasi a tergo del gruppo delle Marie e della Madonna svenuta, come nella pensosa serietà d' alcune figure d' uomini che mostransi dallo spettacolo convertiti.

SAN GIORGIO CHE BATTEZZA IL RE SEVIO
E LA SUA FAMIGLIA
Affresco nella Cappella di San Giorgio in Padova.

IL MARTIRIO DI SAN GIORGIO.

trafigge il drago, mosso a divorare Aja, figliuola del re di Cirene.

Per quanto è rimasto, se apparisce un dipinto non privo d'attrattiva, non è però certo dei migliori di questa serie, mentre è assai più importante l'altro più in basso rappresentante San Giorgio, dentro un tempio di forma gotica, nel quale havvi un altare con la croce, in atto di versare con un vaso dell'acqua sul capo del re Sevio, che a mani giunte vedesi a lui dinanzi inginocchiato e alquanto incurvato presso la fonte battesimale; mentre attorno a lui stanno inginocchiati i suoi famigliari, tra i quali havvene due con la corona in capo, in attenzione d'essere anch'essi battezzati. Dietro d'essi stanno le persone del séguito reale, mentre dall'altra parte sono dipinte figure che assistono con molta attenzione alla scena. È una composizione abbastanza ben conservata, assai bene ordinata, e piena d'attrattiva e di verità. Le figure bene distribuite in gruppi hanno carattere diverso, quale è voluto dalla diversa età e condizione. Hanno buone e naturali proporzioni, facili i movimenti e piacevoli i tipi, specie quello del Santo. Gli stessi caratteri mostra anche l'affresco successivo che rappresenta San Giorgio in atto di bere il veleno preparatogli dal mago Anastasio. Importante e piena di vita è la composizione, nella quale vedesi il Santo tutto nudo a mani giunte e colle braccia sollevate verso il cielo, col dorso appoggiato alla ruota del martirio, la quale si spezza al tocco della spada d'uno degli Angeli scendenti dal cielo. Uno dei truci esecutori colpito cade a terra, mentre un altro con espressione di molto spavento è sul fuggire, e spaventate in diverso atteggiamento sono rappresentate così le guardie come le altre figure presenti, tra le quali è notevole quella d'un giovane con un fanciullo, che mentre

guarda sorpreso quell'avvenimento, fa atto di fuggire. Dall'opposta parte vedonsi alcune figure col volto adirato star a guardare quel che succede, e alcune guardie che cercano schermo coprendosi con lo scudo. Il fondo è costituito da due corpi di fabbricato posti ai lati, di ricca ed elegante architettura. Da una delle logge scorgesi il Santo che battezza, e dall'altra quando dinanzi all'imperatore è in atto di discorrere con lui. Le due fabbriche sono riunite da una loggia aperta, sotto la quale s'apre un portico dello stesso stile. L'esecuzione però di questo affresco non corrisponde neppur essa, come di quello già ricordato, all'esecuzione degli altri che trovansi su questa parete, la qual cosa ci lascia credere che l'Aldighieri l'abbia affidata, o sia stato nel dipingerlo quasi sempre assistito da altri. Tra le pitture di questa Cappella è però fra le meglio conservate. La quinta di esse, nella quale è rappresentato il Santo inginocchiato a pregare, mentre insieme col tempio rovina dall'altare l'idolo, è talmente danneggiata da non dar modo di riconoscere il primitivo suo valore artistico. L'ultimo della serie è un affresco manchevole in parte ed in parte guasto, ma quel che ancora rimane è bastevole a dimostrare che anche rispetto al colore è dei migliori, ed ha tutte le qualità proprie d'un'opera dell'Aldighieri, quali ci son rivelate dal meglio delle pitture della Cappella dedicata a San Felice. Rappresenta San Giorgio nell'atto che sta per essere decapitato. Vedesi il Santo di profilo pregare inginocchiato a mani giunte e curvo della persona, attendendo fermo e sereno il colpo, che una guardia sta per vibrargli con la spada che tiene levata in alto fra le mani. Presso il Santo e vicino a un fanciullo vedesi un sacerdote pagano chinarsi premuroso in atto quasi per persuaderlo a renunziare alla fede. [1]

[1] Sul davanti manca tutta la pittura.

Nel grande affresco superiore che occupa, come si disse, un doppio spazio, è dipinta seduta di profilo la Vergine col Bambino sulle ginocchia, mentre a lei davanti vedonsi di profilo inginocchiati, l'uno dietro l'altro in atto di pregare e a lei presentati dai rispettivi Santi protettori, Raimondino fondatore della Cappella, la moglie sua Matilde coi figli Martino, Guido, Bonifazio ed Antonio, oltre i nipoti Antonio, Simone e Folco, tutti guerrescamente vestiti. Anche in questo affresco, benchè in parte alterato dai danni patiti, noi riscontrammo la stessa maniera notata nei migliori affreschi descritti fin qui. Nella parete di contro, come si disse fin da principio, sono rappresentate alcune scene della vita di Santa Caterina. La prima ritrae Santa Caterina che condotta nel tempio pagano rifiuta di adorare l'idolo, mentre le sue compagne si prostrano a lui. Nella seconda, disputa coi filosofi e li converte alla fede cristiana; mentre nella terza, esce incolume dal tormento della ruota, che vedesi cadere infranta da un fulmine e dalla spada d'un Angelo sceso dal cielo in aiuto della Santa. Da un lato vedesi l'imperatore che sta guardando la scena dal suo palazzo.[1] Questa storia del supplizio l'abbiamo già vista rappresentata negli affreschi della parete di contro, ma sono due composizioni diversamente concepite e non prive d'attrattiva. È però da notare che nella scena del martirio, dove San Giorgio è rappresentato nudo, questi rivela nelle sue forme quello stesso difetto che rende grave e pesante la sua figura, come abbiamo osservato anche nella Cappella di San Felice, discorrendo della figura di Cristo in croce fra i due ladroni. Nell'affresco rappresentante il martirio di Santa Caterina la composizione è più semplice e meglio or-

[1] L'edifizio ha lo stesso stile e carattere architettonico degli altri dipinti, tanto in questa, quanto nella Cappella detta di San Felice.

dinata di quella che ritrae il martirio di San Giorgio. La figura della Santa dipinta in ginocchio a mani giunte ha espressione molto tranquilla, mentre piena di vita e di movimento si rivela la figura dell' Angelo, che librato in aria sta per percuotere con la spada di cui è armato, la ruota che già vedesi colpita e spezzata in più parti dal fulmine. Le altre figure, diversamente atteggiate, esprimono ciascuna i sentimenti diversi da cui sono agitate, e si può dire che le storie dei due martirii sono concepite in modo acconcio a ciascuna scena e alle differenze, che una fervida fantasia doveva saper suggerire per isvolgere un unico concetto in due diverse storie, senza cadere in ripetizioni.

Nel quarto scompartimento vedesi inginocchiata a mani giunte Santa Caterina attendere tranquilla il colpo fatale, che con la spada sta per vibrarle il carnefice a lei vicino, mentre vedonsi alcuni Angeli raccoglierne la spoglia per portarla sul Sinai, dove altri Angeli scoperchiano il sepolcro destinato a riceverla. Anco questa è un' importante composizione, che insieme con le altre ha grandemente sofferto, ma che tuttavia rivela con esse e pel colorito a tinta meno calda e pel disegno alquanto crudo, come la tecnica esecuzione sia inferiore a quella di qualcun' altra, onde si può credere che sia stata affidata, se non interamente, certo in gran parte agli artisti d' aiuto.

Nella serie della parte inferiore è primo un affresco rappresentante Santa Lucia, quando condotta davanti al giudice apertamente dichiara d' essere cristiana e ferma nella sua fede: composizione non priva di pregi, e che mostra le stesse qualità e la stessa tecnica esecuzione già osservata nei precedenti affreschi.

Nel secondo scompartimento è dipinta Santa Lucia, quando per forza si vorrebbe condurre al lupanare. È

una bella composizione, piena di vita, movimento e attrattiva. Da un lato vedesi la Santa, a mani giunte, guardare tranquilla e fiduciosa il cielo. Essa è legata attraverso il busto da una grossa corda, cui sono aggiogate tre paia di buoi, invano stimolati a muoversi dalla voce e dai bastoni ferrati dei conduttori e dalla punta della lancia di un soldato. Una fra le figure che attorniano la Santa, si caccia innanzi e la spinge con forza per le spalle, mentre un' altra, prendendola per l'abito all' altezza del petto, cerca di trascinarla. Una terza figura d' uomo tra costui e la Santa cerca pure, fissandola in viso, di trarla innanzi pigliando con una mano la corda, con cui essa è legata, aiutando lo sforzo con l' altra mano, con cui la prende per una spalla. Altri soldati e gente popolana di diversa età e in isvariati atteggiamenti assistono guardando.

La scena è chiusa ai lati da due corpi di fabbrica di elegante e adorno stile architettonico, riuniti fra loro da una muraglia merlata, che fiancheggia la porta d' ingresso al cortile. Dal ballatoio d' una delle fabbriche sporgono due figure, delle quali l' una regalmente vestita e seduta mostra meraviglia col levare d' una mano, mentre la seconda protende il braccio destro armato del bastone del comando, eccitando dall' alto i soldati e i guidatori dei buoi a trascinare la Santa, sempre ferma in atto sereno e tranquillo; mentre dalla porta che mette al cortile, vedonsi uscire molte persone mescolate ai soldati, di cui alcune sembrano accorrere in aiuto dei persecutori, mentre altre in diversi atteggiamenti mostrano meraviglia, quasi vinte nell' animo dal prodigio che davanti ai loro occhi si svolge. Prima tra esse, una ammira a mani giunte con senso pietoso e commosso; una seconda, riccamente vestita, protende le braccia verso la Santa come per indirizzarle la parola:

mentre più indietro una terza la guarda fissamente tra l' umiliato e il meravigliato, cercando con una mano levata di comunicare il sentimento che prova a una quarta figura, dalla lunga barba bipartita e col morione in capo, che le sta ai fianchi.

Anche in quest' affresco l' esecuzione non corrisponde forse alla bellezza della composizione, come non corrisponde in quello che segue, che fra tutti è di merito inferiore. Rappresenta le tre ultime scene della vita della Santa, ritraendola, in una, incolume tra le fiamme; nella seconda, quando a lei ignuda versano sulle carni olio bollente; e nell' ultima, quando è freddata da un sicario che le immerge nella gola un pugnale.

L' ultimo dei dipinti rappresenta l' esposizione del corpo della Santa, distesa vestita sopra un cataletto coperto da ricco drappo finamente lavorato.

Questa scena avviene nell' atrio d' una chiesa. A capo della morta vedesi raccolto il clero condotto dal Vescovo pontificalmente vestito che rende gli ultimi onori alla Santa, a' cui piedi, da una parte e dall' altra, stanno le sorelle monache in diversi e dolorosi atteggiamenti. Una di queste inginocchiata fissa amorosamente gli occhi nel viso alla morta, che sembra immersa in un tranquillo riposo.

Dalla porta arcuata che mette alla chiesa, vedonsi uscire altre monache che fanno parte del lungo séguito, di cui una porzione s' intravvede ancora entro la chiesa. Dietro e attorno al clero ufficiante stanno incappucciate e ritte in piedi parecchie figure di frati, mentre dall' opposta parte molte altre figure signorilmente vestite in abito del tempo, ed evidentemente ritratte dal vero fra i contemporanei, stanno in piedi in atteggiamenti diversi, assistendo alla cerimonia. Di contro a queste sul davanti del quadro avvene una, che attrae meglio l' at-

tenzione di chi guarda. Veste un lungo e largo mantello col capo coperto da un cappuccio, e in essa la tradizione vuole che sia rappresentato l'autore dell'affresco. In alto, da una loggetta che unisce la chiesa al vicino convento, alcune figure si spingono innanzi per guardare la scena commovente e pietosa. Quest'affresco, come composizione, vuoi pel numero delle figure, vuoi per la molta verità che in ogni sua parte traspare evidente, è da risguardare come uno dei migliori esistenti in questa Cappella, sebbene per colorito sia sempre inferiore in bellezza a quello, pur manchevole in molte sue parti e assai danneggiato, che rappresenta la decollazione di San Giorgio.

Nella finta cornice che circonda quest'ultima storia di Santa Lucia, scorgevansi, parecchi anni sono, ancora le tracce d'una iscrizione che il Förster, il quale la vide il primo, affermò composta delle seguenti parole: AVANTIIS . VE..., oppure AVANTVS VE, che potrebbero significare *Avantiis o Avantus veronese.* [1] Il marchese Selvatico ha invece creduto di leggervi *Jacobus;* ma noi dobbiamo confessare che quando abbiamo vedute, molti anni sono, quelle parole, ci tornò difficile il leggerle, come è ora per noi affatto impossibile, per essere state in questo frattempo guaste ancor più dai tentativi fatti per decifrarle. [2] Comunque, la ricerca rimase sempre insoluta e alla fin fine si riduce a voler sapere, se l'Avanzi che vi pose il proprio nome, fosse un pittore piuttosto di Bologna che di Verona, e se i dipinti di questa Cappella appartengano a lui anzichè all'Aldighieri. Al primo

[1] Vedi *Kunstblatt*, num. VI, anno 1838.

[2] Come già abbiamo veduto, il marchese Selvatico vi aveva letto JACOBUS senz'altro, e stimò fosse Iacopo Avanzi pittor Bolognese. Se non che, nella ristampa fatta nel 1869 della *Guida di Padova*, dice anch'egli esservi scritto JACOBUS VE con altre lettere, che solo davan modo di ricostruire le parole HOC OPUS PINXIT essendo il rimanente illeggibile.

quesito può rispondersi che di certo il pittore, chiunque sia, non appartiene alla Scuola Bolognese, ma alla Veronese, poichè in nessuno degli affreschi delle due cappelle di San Felice e di San Giorgio si riscontrano i caratteri della prima, bensì quelli della seconda scuola. Intorno alla seconda ricerca, se cioè siano questi affreschi opera tutti dell'Aldighieri o dell'Avanzi, noi abbiamo già osservato come tanto in quelli della cappella di San Felice, quanto negli altri di questa di San Giorgio si riscontrino gli stessi caratteri, salvo le poche differenze d'esecuzione e di colorito per noi derivanti dalla mano diversa che ebbe a dipingerli. E come a noi pare si possa credere, che nella cappella di San Felice abbia il veronese Iacopo Avanzi assistito l'Aldighieri, così non ci ripugna neppur di credere che questi due pittori veronesi abbiano lavorato insieme assistiti da altri, nella cappella di San Giorgio come in quella di San Felice, per conto della famiglia dei marchesi Lupi di Soragna che ne furono i fondatori. E la parte che a nostro credere va attribuita nella cappella di San Giorgio all'Avanzi aiutato da altri, ci par che debba essere quella risguardante le pitture ultimamente descritte con le storie di Santa Caterina e di Santa Lucia, senza per questo escludere ch'egli abbia cooperato anche nella grande Crocifissione. E ancora può essere, che se veramente quella iscrizione portava il nome del pittore veronese, vi fosse stata posta appunto per indicare dovuta a lui nella cappella quella parte di pittura, ed anche l'affresco rappresentante i funerali di Santa Lucia, che certamente è fra i migliori in essa eseguiti.

In uno dei locali dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti in Padova, situato presso il Palazzo che dicesi del Capitano e precisamente nel sito della cappella della Reggia carrarese, si conservano alcuni affre-

schi delle pareti, nonchè diverse pitture in tavola a tempera, che un tempo formavano quest' ultima parte della pittura del soffitto. Questa cappella, secondo l'Anonimo che in ciò segue il Campagnola, fu dipinta da Guariento Padovano e da Giacomo Avanzi, [1] mentre il Vasari afferma che fu dipinta dal solo Guariento, dicendo ancora che costui lavorò nello stesso Palazzo la sala degl' Imperatori romani, dove in carnevale gli scolari vanno a danzare. [2] L'Anonimo ripetendo quel che dice il Campagnola, racconta che « Jacomo Davanzo dipinse a mano manca la captività de Giugurta e el trionfo de Mario; Guariento Padovano li XII Cesari a man destra e li lor fatti. [3] Secondo Andrea Rizzo vi dipinsero Aldighieri e Ottaviano Bressano. Ivi sono ritratti el Petrarca e Lombardo, i quali credo dessero l' argomento di quella pittura. » [4] Ma come tutti

[1] Vedi l'Anonimo, op. cit., pag. 30.

[2] Vedi il Vasari, vol. VI, pag. 92, ove dice che Guariero (ossia Guariento) dipinse « una cappelletta in casa Urbano Prefetto. » Il Pietrucci, (nella *Biografia degli artisti padovani*, Padova 1859, a pag. 147), riportando in una nota l'opinione dell'abate Lodovico Menin, dice che l'Avanzi non vi poteva avere dipinto, perchè lavorò in Padova solo intorno al-l'anno 1376, mentre questa chiesuola fu colorita dal Guariento prima di andare a Venezia, ciò che fu intorno al 1365. La qual cosa basta a levare ogni dubbio, poichè l'Avanzi doveva a quel tempo essere molto giovane. Noi avremo luogo di ricordare questi frammenti, allora quando discorreremo del Guariento.

[3] Questa sala fa ora parte della Biblioteca pubblica.

[4] A pag. 30 dell'Anonimo, e nella nota 55 a pag. 157, si legge, che Ottaviano Prandino, bresciano, e Bartolino detto Testorino, secondo scrisse Elia Cavriolo ne' primi anni del secolo sedicesimo (*Chronic. de reb. Brixianor.*, lib. 9), sono senza esitazione messi a paragone di Gentile da Fabriano. E rispetto al primo ripete la stessa cosa anche Stefano Fenaroli, nel suo *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877, pag. 197, dicendo che quasi contemporaneo di Bartolommeo Testorino, egli operava nel 1412, e crede si possa argomentare che fossero del primo forse, taluni affreschi che vedonsi in Brescia nella chiesa del Carmine e di San Francesco, come anche taluni di quelli che si trovano nel chiostro delle P. L. delle Orfanelle a SS. Cosimo e Damiano, dove sull' orlo del campanello tenuto da Sant'Antonio eremita, sta segnato l' anno 1414. Se questo è il pittore ricordato dall'Anonimo, ci par diffi-

questi dipinti andarono perduti, così non possiamo valercene per ricercarne l'autore, poichè anche il ritratto del Petrarca che è il solo rimasto, fu dal tempo e dai restauri così malamente ridotto, da non poter più riconoscere quel che un tempo poteva essere. Nella chiesa invece degli Eremitani in Padova e nella cappella che Francesco Dotto si fece costruire sopra la tomba della famiglia, vedesi un affresco che ricorda i migliori della cappella di San Felice e di San Giorgio, e che certamente deve essere lavoro o dell' Aldighieri o dell' Avanzi.

Chiesa degli Eremitani in Padova.

Rappresenta l' Incoronazione della Vergine con due guerrieri, evidentemente della famiglia Dotto, presentati dai loro Santi patroni. Nella parte superiore, fuori dell' arco, vedesi l' Angelo che saluta la Vergine. E nel passaggio che dalla Basilica del Santo mette al chiostro, vedesi dipinta sopra la tomba di Federico Lovellango di Brescia, morto nel 1373, [1] una Vergine col Putto sulle ginocchia, il quale guarda il ritratto del defunto, dipinto più in basso in atto di pregare a mani giunte, con alcuni Santi ai fianchi che lo raccomandano.

Chiesa di San Michele in Padova.

Quest' affresco rivela qualche punto di rassomiglianza con la maniera dei due pittori veronesi, e con quella che più tardi vedremo usata in Padova, nella chiesa di San Michele.

cile che potesse dipingere al tempo del Guariento, quando non vi abbia lavorato più tardi. I dipinti testè ricordati come esistenti a Brescia sono lavori alquanto dozzinali e con caratteri diversi, da non giustificare, se fossero suoi, la rinomanza da lui goduta. Quanto al secondo, dice a pag. 239, che Testorino Bartolommeo pittore, figlio di Giacomo, era pure assai lodato dallo stesso Elia Capriolo; il quale aveva dipinto nella chiesa de' SS. Giovacchino e Giovita, e che nel 1387 dipingeva in Padova, come riferisce il Moschini nel suo libro *Dell' origine e delle vicende della pittura*.

[1] Vedasi l' iscrizione sulla tomba, in Gonzati, *La Basilica*, op. cit., vol. II, pag. 70-71.

Questa un tempo era tutta coperta d'affreschi, dei quali solo una parte è rimasta, ed anco questa in poco buono stato di conservazione. In una delle cappelle, per la quale si entra in chiesa, è figurata sulla parete a sinistra l'Adorazione dei Re Magi, composizione ricca di figure. La Vergine è seduta da un lato sotto la capanna, tenendo il Bambino seduto sulle ginocchia di lei. Da un lato è San Giuseppe e dall'altro due Angeli, ritti in piedi e colle braccia conserte in atto di osservare. Il Putto colla destra sollevata benedice il più vecchio dei Re Magi che si trova inginocchiato dinanzi a Lui, in atto reverente e colle braccia conserte al seno, mentre lì appresso anche gli altri due gli si avvicinano in atto reverente. A questi tengono dietro alcune figure (in parte nascoste da un grande masso dipinto sul davanti nel mezzo dell'affresco), le quali si riconoscono per ritratti di persone cospicue. La tradizione gl'indica come ritratti d'alcuni principi Carraresi. Anzi nel primo di essi dalla barba scura grigiastra, con berretta in capo, veste rossa fregiata di molti buoi a ricamo d'oro, vuolsi figurato Francesco il Vecchio di Carrara.[1] Nell'angolo a destra, in basso, havvi il séguito dei Re Magi, con alcune persone che stanno cacciando ed altre occupate a ferrare un cavallo. Nel fondo montuoso, ma ricco di vegetazione, di animali e di caseggiati, è di nuovo rappresentata nella parte più alta in piccole figure la Vergine seduta sotto la capanna, col Putto in braccio, ed in vicinanza della culla, il bue e l'asino con a destra i pastori che fan pascolare le pecore, a sinistra San Giuseppe che dorme, e fra gli scogli i pastori avvertiti dall'Angelo della nascita di Gesù. Vicino a San Giuseppe si

[1] Vedi Rossetti, *Guida di Padova*, op. cit., a pag. 217; e Selvatico, *Guida di Padova*, pag. 196, e la nota.

vedono da un pertugio i Re, che si avviano guidati dalla Stella e da un Angelo.

Nella parete di contro sono due soggetti; il primo rappresenta la Madonna stesa morta sul cataletto, attorno alla quale stanno gli Apostoli in variati atteggiamenti di dolore. Da un lato, con ceri accesi, sono cinque Angeli e quattro dall' altro, due dei quali portano la croce. In vicinanza di quest' ultimi si trovano quattro figure dipinte di profilo, le quali evidentemente sono ritratti, che la tradizione vorrebbe fossero di Dante, Boccaccio, Petrarca e Pietro d' Abano. [1] Nell' alto, racchiuso in un ovale, Nostro Signore che, contornato da dodici Angeli, tiene tra le braccia l' anima di Maria in forma di fanciulla. Nell' altro affresco dentro l' interno d' una loggia ottangolare ed aperta, stanno seduti gli Apostoli tutt' intorno in variati atteggiamenti e nel mezzo la Vergine; dall' alto scendono raggi di luce sul loro capo.

Nella parte superiore della terza parete è dipinta l' Ascensione al cielo di Nostro Signore accompagnato da Angeli, da Santi e da Patriarchi. Nella parte inferiore sono dipinti insieme con la Madonna gli Apostoli, cui un Angelo indica Cristo che sale in cielo. [2] È una composizione che ricorda in parte quella eseguita da Giotto nella cappella degli Scrovegni. Sulla parete del grande arco che mette alla chiesa vedesi l' Annunziazione dell' Angelo a Maria, che è fra le meglio eseguite, e le mezze figure dei Dottori della Chiesa coi simboli degli Evangelisti che trovansi nella profondità dell' arco, con sotto a destra

[1] Nessuna di queste figure rassomiglia ai ritratti che di questi personaggi si conoscono. Il Selvatico, op. cit., pag. 196, crede invece che siano alcuni individui della famiglia padovana de' Buoi, giacchè un Pietro de' Bovi fu il fondatore di questa cappella, come vedremo ricordato nella iscrizione che più sotto riporteremo.

[2] Questa pittura, già guasta dall' umido, è stata anche in parte mutilata, per essersi aperta nella parete una porta.

un Santo Vescovo in piedi in atto di benedire, e a sinistra uno scudo con sopra dipinto un bue, stemma gentilizio del fondatore della cappella. L' Annunziazione è figurata nell' interno di una stanza. La Vergine sta seduta da un lato presso il letto, tenendo la destra alzata e guardando l' Angelo, che di profilo è dipinto in ginocchio di contro ad essa dall' altra parte dell' arco. In vicinanza alla Vergine, sopra una sedia, havvi un cagnolino che guarda l' Angelo, e poco più sotto entro un paniere è dipinto un gatto. Sul davanti, una donna sta tagliando in un prato dell' erba che mette in un cesto, ed in vicinanza vedesi una chioccia coi pulcini che stanno mangiando. La donna, a causa di una rottura del muro, manca della testa.[1]

L' iscrizione che ci fa conoscere il nome del fondatore della cappella insieme con quello del pittore e l' anno in cui furono eseguite le pitture, e che trovasi scolpita in una pietra collocata nel fianco dell' arco, è la seguente:

[1] Nella parte di sotto vi sono un San Michele che pesa le anime, scogli e alberi, non che varie figure ignude in un luogo deserto, in una strada in pendio e nel fondo fiamme. Questa pittura dozzinale è un' aggiunta di tempo ben posteriore. In altre pareti, che un tempo formavano parte della chiesa, ora senza tetto, si poteva ancora distinguere, mentre sono ora quasi del tutto perdute, la storia di Santo Stefano lapidato, la Madonna della Misericordia, sotto il cui manto si raccoglievano molte figurette di uomini, di donne e di fanciulli, non che qua e là altri Santi o Sante, più o meno però mal ridotti. I caratteri delle quali pitture mostrano pure più o meno la maniera di Jacopo da Verona e dei suoi aiuti. Da che furono scritte la prima volta queste pagine, anco i dipinti della cappella ricordati pei primi ebbero a patire nuovi danni a cagione dell' umidità. Per togliere tale inconveniente furono eseguiti lavori, e fu necessario togliere dalle pareti alcuni degli affreschi, i quali furono poi collocati al loro posto. È da deplorarsi che sia stata fatta un' aggiunta ai muri dipinti per alzare il tetto, la qual cosa non è certo a vantaggio delle pitture, vedendosi sopra quel vuoto come la cappella abbia avuto in tal guisa alterata la sua forma originale. La figura del San Francesco di Paola che trovasi sulla parete a destra di chi entra, è un dipinto di tempo posteriore, stato qui trasportato prima ancora dell' ultimo restauro.

M · III · XCVII INDICTIONE V · MENSE SEPTEMBRIS.
HANC FIERI JUSSIT PETRUS OLIM BARTOLOMEI
DE BOBIS GENITUS PADUANA PROPAGO CAPELLAM,
HUIC TIBI DEVOTO MISERERE PUERPERA VIRGO,
AD CUIUS LAUDEM PRAESENS FUIT ARA DICATA,
PRAESBITER HUIC TEMPLO PRAEEST NUNC ANTONIUS ALMO,
PINXIT QUEM GENUIT JACOBUS VERONA FIGURAS.

L'esecuzione di queste pitture è indubbiamente meno buona e felice di quella degli affreschi della cappella di San Giorgio. Ma, come già si disse, vediamo però in esse continuata sempre la maniera stessa usata nelle pitture della cappella di San Felice nella basilica del Santo e poscia in quella di San Giorgio, il che è argomento per credere che questo Iacopo da Verona altro non sia che il veronese Iacopo Avanzi, che dipinse insieme coll' Aldighieri e gli altri aiuti, le storie già esaminate di Santa Caterina e di Santa Lucia, ponendo sull'ultimo dipinto il proprio nome, quasi a significare che durante il lavoro egli pure era venuto in fama di buon maestro.

Ma un'altra osservazione può essere fatta, ed è; che l'Aldighieri per uno o per un altro motivo a noi ignoto lasciasse al suo compagno Iacopo di terminare il lavoro della cappella di San Giorgio, oppure lasciasse addirittura Padova, e che appunto alla partenza sua si dovesse l'essere stato affidato a Iacopo il lavoro della chiesa di San Michele.

Queste ipotesi hanno un certo rincalzo da quel che dice il Biondo, che l'Aldighieri cioè fosse già morto innanzi al 1400. [1] E la differenza di valore artistico che si riscontra tra i dipinti della cappella di San Giorgio e

[1] Il Biondo scriveva l'*Italia illustrata* nel 1450. Ed a pag. 337 riporta: « Pictoriæ artis peritum Verona superiori sæculo habuit Altichérium. » Vedi Bernasconi, *Studi*, op. cit., pag. 29.

quelli della cappella Bovi in San Michele, può anche attribuirsi all' essere Iacopo Avanzi rimasto solo e trovato quindi nella necessità, per condurre a termine le pitture in San Michele, di giovarsi dell' opera degli assistenti, alla cui minore valentia sarebbe imputabile la differenza che si riscontra fra il merito artistico delle pitture da lui eseguite nella cappella di San Giorgio e quelle nella chiesa di San Michele.

I maestri di questi due valenti pittori veronesi ci sono storicamente sconosciuti, ma, argomentando dalla maniera delle loro opere, fanno credere che educati da prima alla Scuola Veronese, essi modificarono lo stile e la maniera propria con lo studio delle opere del grande maestro fiorentino. Tuttavia non è meno singolare il fatto, che mentre questi pittori mostrano nelle opere eseguite a Padova di conoscere e d' applicare le grandi massime di Giotto, che dell' arte sua aveva lasciato così mirabili esempi a Padova ed a Verona, fossero di quest' ultima anzichè della prima città, e venisse così a mancare in Verona, dopo la morte dell' Aldighieri e dell' Avanzi, quasi ogni tradizione giottesca.

Benchè Verona più non possegga le pitture ricordate dal Vasari[1] e da lui attribuite all' Aldighieri, ne

[1] Il Vasari (vol. VI, pag. 89) ricorda che l' Aldighieri fu « famigliarissimo dei Signori della Scala, il quale dipinse, oltre a molte opere, » la sala grande del palazzo loro, nella quale oggi abita il Podestà; facendovi la guerra di Gerusalemme, secondo che è scritta da Joseffo: » nella quale opera mostrò Aldighieri grande animo e giudizio. Si crede » che in essa siano ritratti molti uomini segnalati di quei tempi e in particolare molti di quei Signori della Scala »; e termina dicendo che « Aldigieri in quest' opera mostrò d' avere ingegno, giudizio ed invenzione, » avendo considerato tutte le cose che si possono in una guerra d' importanza considerare, e che oltre di ciò il colorito si è molto bene mantenuto. E tra i molti ritratti di grandi uomini e letterati vi si conosce » quello di messer Francesco Petrarca. » Di queste pitture, afferma il Dal Pozzo (Vedi *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti veronesi*, Verona 1718) pei guasti avvenuti nella fabbrica, più non era rimasto vestigio alcuno. Il Sanudo nel suo *Itinerario* manoscritto dell' anno 1483 circa, e pub-

resta tuttavia ancora qualche altra, dalla quale si rivela la maniera di lui, il cui stile si riscontra nella pittura votiva eseguita sulla tomba di Federico Cavalli nella cappella di famiglia a Santa Anastasia, rappresentante la Vergine seduta in trono col Bambino e tre figure di guerrieri inginocchiati a lei dinanzi a mani giunte, i quali probabilmente rappresentano i committenti dell'opera e sono presentati, l'uno da San Giorgio e gli altri da due altri Santi. Il fondo è costituito da alcune fabbriche dello stesso stile di quelle rappresentate nei dipinti di Padova. Benchè inferiore di merito, pure ricorda la maniera dell'Aldighieri anche l'affresco rappresentante, nella stessa cappella Cavalli, un miracolo di San Gimignano. Un altro affresco con i caratteri propri dell'Aldighieri trovasi in una camera al pian terreno d'uno dei palazzi in piazza dei Signori, già residenza degli Scaligeri e rappresenta la Vergine col Bambino, i Santi Giacomo, Apollonio e un Vescovo. Un altro affresco votivo rappresenta seduta la Madonna col Putto e alcuni Angeli, dinanzi alla quale

Chiesa di Santa Anastasia in Verona.

Palazzi degli Scaligeri in Piazza dei Signori a Verona.

blicato solo nel 1847 dall'erudito Randon Brown coi torchi del Seminario di Padova, dice, a pag. 97, che « *i palazzi dil Podestà magnifico, con la sala pyncta excelente* » (sic). Si può credere che tale sala sia la stessa che ricorda il Vasari colla Guerra di Gerusalemme. Il Bernasconi, op. cit., pag. 31, vuole che le pitture dell'Aldighieri siano state eseguite intorno al 1364, ai tempi cioè di Can Signorio, il quale in quell'anno, come racconta il Zagata nella sua Cronaca, fece edificare i palazzi, il Brolo ed altri edificii. E lo stesso Bernasconi, a pag. 32, ricorda, senza indicare il soggetto, un affresco « in cornu evangelii » dell'altar maggiore nella chiesa di San Stefano, coperto da un movibile dipinto, di Domenico del Riccio, rappresentante l'Adorazione dei Magi.

Museo Correr in Venezia.

Nel Museo Correr (sala IV, n. 47) havvi un trittico colla falsa segnatura: ALTICHIERI DE . ZEVIO, 1380. Il catalogo osserva giustamente che la maniera è invece della Scuola Bizantino-Veneta del secolo XIV. Su fondo dorato è dipinta nel mezzo la Madonna, che direbbesi copia di qualche immagine più antica. Sulla portella a destra, tre Santi; in quella a sinistra, in alto, la Vergine che abbraccia Cristo, San Giovanni Battista ed un altro Santo; in basso, i dodici Apostoli.

vedonsi genuflesse, l'una dietro l'altra, parecchie figure di frati. È questa una composizione simile a quella dipinta sopra la tomba della famiglia Cavalli in Santa Anastasia, e che ricorda l'altra esistente con l'identico soggetto nella cappella di San Giorgio in Padova. Essa è dipinta sul muro dell'ultima arcata a destra, guardando l'altare, ed ha in basso la seguente iscrizione: PETRUS PAULUS DE CAPELLIS DE VERONA MONACUS ABATIALIS ANNO MCCCLXXXXVII. Per la tecnica esecuzione rassomiglia ai dipinti ricordati nella chiesa di San Michele a Padova, che, come abbiamo veduto, fu opera di Jacopo da Verona, il quale la condusse a compimento nel settembre dello stesso anno 1397; di modo che, accettando l'opinione che sia stata eseguita da Iacopo, dovrebbe essere stata finita dopo il settembre di quello stesso anno. Se, come si è veduto, sappiamo che l'Aldighieri doveva esser morto prima del 1400, nulla invece sappiamo rispetto al compagno suo Iacopo, molto probabilmente morto come l'altro in patria. [1]

Chiesa di Sant' Anastasia in Verona.

Altri affreschi si vedono pure attorno al pulpito fatto fare, come si rileva dall'iscrizione, nella chiesa di San Fermo Maggiore da Barnaba de Morani, nell'anno 1396, i cui caratteri possono tenersi dello stesso tempo. Vedesi

[1] Nella Galleria dell'Accademia di Venezia, sotto il nº 410, e proveniente dalla raccolta Molin, havvi una pittura in tavola colla segnatura: IACOPUS AVANZI . MCCCLXVII. Rappresenta Cristo deposto dalla croce, con la Vergine e uno degli Apostoli, poco più di mezze figure, dipinte su fondo dorato. Questo dipinto, indicato col nº 410 come opera di Jacopo Avanzi, non è certamente di lui, perchè ben diversa è la maniera. In questo dipinto vediamo invece caratteri che rassomigliano a quelli di un altro dipinto che trovasi nel Museo Correr, rappresentante Cristo in croce e varii Santi, colla segnatura: ANDREA . DE . MVRANO, indicato col nº 48 nella sala IV. Anco questo secondo dipinto non rassomiglia in nessuna maniera alle altre opere che noi conosciamo di questo pittore di Murano, come quelle del primo non rassomigliano a quelle del pittor veronese. La maniera di questi due dipinti è tutta nuova per noi, e tale da lasciarci in sospetto che trattisi di qualche falsificazione.

Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Venezia.

nel mezzo Nostro Signore Crocifisso, con la Madonna, Santa Maria Maddalena e San Giovanni. Ai lati sono rappresentate quattro storie per parte, con soggetti tolti dalla vita di Elia, chiuse entro finta cornice, contenente fra l'ornato i busti di Santi e Profeti. Nel mezzo della parte superiore è scritto a colore OPUS MARTINI, iscrizione scoperta da non molti anni sotto la scialbatura della calce.

Se tale segnatura deve aversi per autentica, come sembra, noi avremmo il nome di un pittore veronese per lo innanzi sconosciuto. Il carattere della pittura è un misto fra le pitture dell' Aldighieri, di Iacopo Avanzi e di Stefano da Zevio, cui prima s' attribuiva.[1] È evidente per noi che i pittori della Scuola Veronese, a incominciare dal Turoni, seguono per tutto il secolo XIV ed il principio del secolo successivo lo stesso indirizzo, com' è dimostrato dalle opere da noi esaminate, le quali, come vedremo a suo luogo, non discordano da quelle di Stefano da Zevio. E se, come fu già osservato, havvi rassomiglianza di maniera fra i dipinti della Scuola Veronese e quelli della Scuola Umbra, siffatta rassomiglianza continua e si riconosce anche fra i dipinti di Gentile da Fabriano e di Pisanello pittore veronese. E mentre si è visto che l' Aldighieri prima e poi l' Avanzi, emancipandosi dalla tradizione artistica della Scuola lo-

Chiesa di Santa Maria della Scala in Verona.

Chiesa di Sant' Anastasia in Verona.

[1] La stessa maniera noi abbiamo osservata in Verona a Santa Maria della Scala in una Incoronazione, che è copia di quella del Turoni da noi esaminata nel Museo Civico, ed ancora in un affresco rappresentante la Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista, Giuseppe, Benedetto e Domenico, esistente a destra dell'altare, in Santa Anastasia, nella cappella Pellegrini sotto il monumento di Tommaso, morto nel 1392. Sulla parete a sinistra della stessa cappella havvi un secondo affresco con la Vergine, il Bambino, i Santi Giorgio, Zeno, Antonio abate, Caterina e Domenico, con figure di guerrieri in ginocchio, che dagli stemmi sembrano appartenere alla famiglia Bevilacqua. Questi sono i migliori affreschi della cappella.

cale e inspirandosi allo studio delle opere di Giotto, si formarono uno stile proprio e una propria maniera; è curioso osservare, come nè essi colle opere loro, nè i grandi esempi lasciati a Verona da Giotto, ebbero efficacia da mutar indirizzo alla Scuola. E si spiega, poichè l' arte riformatrice venuta di fuori non trovò nè a Verona nè a Padova l' ambiente preparato ed acconcio, nè la mente e la mano educate a coltivarla e farla fiorire.

---

# CAPITOLO SESTO.

## PITTORI PADOVANI.

---

Chiesa di Santa Sofia in Padova.

Basilica di Sant' Antonio.

Padova non può come Verona mostrare oggi pitture d'un tempo anteriore al secolo XIV, fatta eccezione di pochi resti, di cui negli anni scorsi appena vedevansi le tracce sulle pareti della chiesa di Santa Sofia. E della Madonna col Putto con ai lati Sant' Antonio e San Francesco, rappresentata entro una nicchia, sulla parete del corridoio che dalla chiesa di Sant' Antonio mette al primo chiostro del convento, si riconoscono appartenere alla fine del secolo XIII o al principio del successivo. Devesi però eccettuare la figura di San Francesco, rifatta posteriormente; dai caratteri della pittura sembra essere eseguita dal pittore Filippo Veronese, che fioriva nella prima parte del secolo XVI, e di cui alcune opere vedonsi ancora in Padova. [1]

Pittori che lavorarono in Padova prima del secolo XIV.

[1] Nella Biblioteca del Capitolo del Duomo di Padova conservasi un Evangelario con pregevoli miniature di un Isidoro dottore, eseguite nel 1170, non che un Epistolario del 1259, lavoro di Giovanni Gaibana, morto canonico di Conselve, anch' esso miniatore. (Vedi Selvatico, *Guida di Padova*, op. cit., pag. 38; e Napoleone Pietrucci, *Biografia degli Artisti Padovani*, 1859, pagg. 124 e 151). Si fa menzione inoltre di un Coloianni pittore, il quale nel 1143 lavorava nella terra di Corte di Sacco (Sacensium) nel territorio padovano (vedi Zanetti, *Della Pittura Veneziana*, Venezia, MDCCLXXI, pag. 9). E ancora si ricorda un Buzzacarino, pittor di Pisa dell'anno 1209, il quale abitava in Padova nella contrada di Santa Cecilia, poi detta di Sant'Agata; ed un maestro Jacobo pittore nel 1216, il quale abitava in borgo delle Torricelle. Vedasi Moschini, *Dell' origine e delle vicende della Pittura in Padova;* Padova, tip. Crescini, MDCCCXXVI, a pag. 2.

Nè sarà fuor di luogo osservare, come in Padova, oltre le opere di Giotto e dei due Veronesi suoi seguaci, si abbiano sul finire di quel secolo anche quelle di Giusto di Giovanni dei Menabuoi e di Cennino Cennini, pittori fiorentini che ivi fissarono dimora.[1] Come vedremo meglio più innanzi, Giusto dei Menabuoi di Firenze che si mostra seguace della maniera dei Gaddi e di Giovanni da Milano, si fa durante il dominio di Francesco da Carrara cittadino padovano, motivo questo, per cui talvolta è detto Fiorentino e tal' altra invece Padovano.[2]

Pittura in casa del dottor Fasi in Milano.

Il primo dei lavori di Giusto, che, pur essendo mal conservato, noi abbiamo visto tempo addietro a Milano in casa del dottor Fasi, ha la seguente iscrizione: JUSTUS · PINXIT · HOC · OPUS · FECIT · FIERI · DONA · SOROR · IXOTTA · GILIA · QUAM · DNI · SIMONIS · DE · TERSAGO · MCCCLXIII · MESIS · MARTII.[3] La pittura su tavola rappresenta la Vergine seduta in trono col Bambino in braccio. I caratteri del dipinto ci rammentano quelli della Madonna col Putto di Taddeo Gaddi, da noi veduto nel Museo di Berlino. La testa della Madonna è assai danneggiata dal ridipinto che ne alterò i lineamenti, come anche il manto azzurro, da cui è coperta. Le forme delle figure sono svelte e leggiere. Il Putto è coperto in parte da un pannolino bianco finamente ricamato in oro, mentre è in atto di guardare la madre tirando a sè colla destra il velo, che dalla testa scende sulle spalle di lei. Nell' alto della tavola, ai lati del

[1] Vedasi per l' ultimo il nostro vol. II, pag. 205 e seguenti.

[2] Vedi ricordi originali, in Brandolesi, *Pitt. di Padova*, op. cit., pag. 281, con le altre prove della presenza di lui a Padova. E Rossetti, *Il forestiere illuminato*, in 12°, Padova (senza data, ma pubblicato nel 1780), pag. 52. Gli annotatori del Vasari (vol. VI, pag. 93, in nota) dicono di conoscere il pittore Menabuoi da Firenze in quel « Giusto di » Giovanni del popolo di San Simone » che si trova registrato sotto il 1387 nel vecchio libro della Compagnia de' Pittori di Firenze.

[3] Questa iscrizione è in parte rinnovata.

trono, entro due tondi vedonsi due figure di Profeti e più in basso da una parte e dall' altra due donne inginocchiate a mani giunte e vestite da monache, che rappresentano, una, la committente del quadro e l' altra forse la figlia di lei od una sua parente. [1]

Galleria Nazionale di Londra.

Abbiamo veduto in Londra, colla data del MCCCLXVII, un piccolo trittico, i cui caratteri sono quelli stessi che si riscontrano nei dipinti di Giusto Menabuoi, cui certamente deve appartenere. Rappresenta fra una gloria d' Angeli la Vergine seduta in trono, mentre viene incoronata dal Figlio. Più in basso e ai lati del trono sonvi ritte in piedi le figure dei Santi Paolo, Giovanni Battista, Pietro, Caterina, Barbara e Margherita. Nella parte superiore e interna degli sportelli è figurata la Salutazione angelica, e nella inferiore la Nascita e la Crocifissione di Cristo. Nella parte esterna la Cacciata di Giovacchino dal tempio, l' Apparizione a lui dell' Angelo, l' Incontro suo con Sant' Anna, la Presentazione della Vergine al tempio e per ultimo il suo matrimonio. Per la sua buona conservazione questo dipinto ci rivela insieme cogli altri che avremo occasione di ricordare, come Giusto fosse uno dei migliori artisti della Scuola Fiorentina, fra i seguaci di Taddeo Gaddi e Giovanni da Milano. [2]

[1] La figura principale ha le proporzioni di circa un quarto la grandezza naturale.

[2] Questo dipinto, che apparteneva al principe Lodovico di Ottingen Wallenstein, l' abbiamo veduto, insieme con altri di quella Galleria, nel « Kensington Palace » in Londra. Divenuto successivamente proprietà del principe Alberto, fu nel 1863, dopo la morte di lui, da Sua Maestà la Regina regalato, in adempimento del desiderio espresso dal principe consorte, alla Galleria Nazionale, ove trovasi presentemente esposto sotto il n° 701. Dietro alla tavola è scritto: « Justus pinxit in...... » seguito da una parola che non si può bene rilevare, e che il catalogo molto giustamente si domanda se mai fosse « Archa ». Da quando abbiamo veduto questo dipinto la prima volta ad oggi, ebbe a soffrire molto a causa della pulitura e del restauro, in modo da perdere assai del suo carattere originale.

Galleria Czernin in Vienna.

Non crediamo di Giusto l'àncona che dal Waagen[1] viene attribuita a questo maestro toscano, la quale trovasi nella Galleria Czernin in Vienna. La tavola è costituita da più parti. In quella di mezzo è rappresentata l'Incoronazione della Vergine, e in ciascuno dei quadretti laterali sono dipinte sei storie. In uno havvi la Nascita di Nostro Signore, l'Adorazione dei Magi, il Bacio di Giuda, Cristo battuto alla colonna, Cristo al limbo e la Discesa dello Spirito Santo; nell'altro la Presentazione al tempio, la Lavanda de'piedi agli Apostoli, la Deposizione dalla Croce, Cristo al limbo, Cristo che sale in cielo ed il Giudizio finale. Superiormente nel mezzo havvi la Crocifissione di Cristo, con ai lati la Madonna che va al tempio, l'Annunziazione dell'Angelo e la morte della Madonna, con alcune altre figurette di Santi. I caratteri del dipinto non ci sembrano quelli delle opere di Giusto Menabuoi, e nella tavola di mezzo leggesi in caratteri abbreviati del tempo quanto segue: MCCCXXXXIIII · TEPORE · NRI · ARCHIP · A[L]BERTI. La pittura ha alquanto sofferto; i fondi sono dorati a nuovo e vuolsi che un tempo questa tavola fosse in uno dei conventi di Padova. Essa potrebbe essere opera d'un pittore padovano a noi sconosciuto, sul quale ebbero, sebbene in assai scarsa misura, qualche influenza le opere colà lasciate da Giotto.

Galleria Comunale di Padova.

Abbiamo veduto nella raccolta dei quadri alla Galleria Comunale di Padova una croce, sulla quale è dipinto Nostro Signore crocifisso, i cui caratteri lo dimostrano un lavoro eseguito da qualche seguace della maniera di Giotto;[2] chè anzi nella posa della figura

[1] *Kunstenkmäler in Wien*, an. 1866, vol. I, pag. 302.

[2] La croce ha la solita forma propria di quel tempo e quale era in uso in quella contrada, come nell'altre del nord d'Italia. A questa però manca la cimasa e le due parti laterali alla croce, ove di solito

di Cristo, come nelle forme, nel tipo, nel colorito, nella tecnica esecuzione ci ricorda il Cristo Crocifisso, dipinto in tavola da Giotto, da noi a suo luogo ricordato nella chiesetta dell' Arena in Padova, da parere che sia stato preso a modello.[1] Bene inteso che l'opera è sempre quella d' uno scolare o seguace, in confronto a quella d' un maestro capo scuola, qual era il grande fiorentino.[2]

Museo di Berlino.

Nel Museo di Berlino havvi una tavola con nove piccole figure di Santi riuniti in un quadro, dipinti sopra fondo dorato. Sono Sant' Agostino, San Domenico, San Giovanni Battista, Sant' Ambrogio, Santa Barbera, San Cristoforo col Putto sulle spalle, un Santo dell' ordine Benedettino, una Santa, e l' Arcangelo con Tobia. Questa tavola proviene dalla collezione della Galleria

sono dipinte nell' alto le mezze figure, di Nostro Signore col libro in una mano e in atto di benedire coll'altra; e nei lati del braccio della croce, in uno la Vergine e nell' altro San Giovanni evangelista. Manca pure la base di questa croce, ove usavano dipingere, entro il cavo d' una finta roccia, un teschio umano.

[1] Vedi Vita di Giotto, vol. I, a pag. 476 e seguenti.

[2] Questo dipinto fu donato alla Galleria da Don Stefano Piombin di Monselice, e ci fu detto che in origine trovavasi nella chiesa di San Lorenzo in Monselice. Il Pietrucci (op. cit., pag. 150) ricorda che un pittore Jacopo da Monselice trovasi scritto sull' immagine di un crocifisso dipinto nella chiesa di San Lorenzo in Monselice. E soggiunge che il Tommasini vuole che quell' opera sia stata eseguita nel 1491 ; mentre il Salomoni dice di avervi letto l' anno 1331, onde sarebbe stata invece eseguita un anno dopo la morte di Giotto. Noi non abbiamo la certezza che questo sia lo stesso crocifisso, ma se ciò fosse, i caratteri, come si disse, sono quelli d' un debole seguace della maniera del maestro fiorentino. E il nome del pittore e l'anno che dicesi fosse scritto sull' immagine, poteva bene trovarsi sulla base della croce, che, come si disse, oggi manca. Oltre questi, molti altri pittori vengono ricordati in Padova nel secolo XIV anco dal Moschini (op. cit., a pag. 3, 5, ed a pagg. 7 e seguenti). Ma perchè non si trovano memorie delle opere, si può credere che fossero poco valenti nell' arte loro, mentre invece si conosce che quanto d' importante in pittura trovasi in questa città è opera eseguita dal grande maestro Giotto, e da altri che a lui tennero dietro venendo di fuori. Il più valente tra i pittori padovani del secolo XIV che si conosca, è il Guariento, come avremo luogo di vedere.

Solly (1820), ed è indicata come lavoro della Scuola Padovana del 1360. Il tipo e le forme come la tecnica esecuzione sentono della vecchia maniera già in uso a quel tempo in Venezia come in Padova. Più di ogni altro la pittura ci ricorda Semitecolo, pittor Veneziano, del quale avremo a suo luogo da ricordare in Padova una pittura dell' anno 1367.

Basilica di Sant' Antonio in Padova.

Il Vasari tra gli affreschi da lui ricordati come dipinti in Padova da Giusto mette anco quelli della cappella del Beato Luca Belludi, così chiamato dopo che vi furono deposte dentro la mensa dell' altare le ossa di lui, mentre in origine, quando nel 1332 fu eretta dalla patrizia famiglia Conti di Padova, venne dedicata agli Apostoli Filippo e Giacomo. [1] L' Anonimo vuole invece che essi siano opera di Giovanni ed Antonio da Padova, [2] ma sono talmente mal conservati e peggio ridotti dal colore con cui furono ripassati, che nella condizione d' oggi male può desumersi quel che fossero originariamente. Tuttavia a chi ben li guardi non può cader dubbio sull' essere lavori d' un giottesco, la cui maniera ricorda quella dello stesso Giusto, il quale potrebbe benissimo averne avuta la commissione ed averla eseguita coll' assistenza d' altri, i quali potrebbero anche essere Giovanni ed Antonio da Padova ricordati dall' Anonimo, poichè è certo che le qualità particolari di questi affreschi appartengono alla maniera portata seco a Padova da Giusto de' Menabuoi e non già a quella comune ai pittori della Scuola Padovana. [3]

[1] Vedasi Vasari, vol. VI, pag. 94; e Gonzati, *La Basilica*, op. cit., vol. I, pag. 235.

[2] Vedi Anonimo, op. cit., pag. 7.

[3] Nel primo compartimento a sinistra è rappresentato il martirio di San Filippo posto in croce, dove fra la folla dei curiosi vuolsi figurato Berealdo Conti coi figli Eccelino e Guido, come dice la sottoposta iscrizione. Nella lunetta superiore è dipinto San Filippo, quando scongiura il

Battisterio di Padova.

Secondo il Vasari e Michele Savonarola,[1] Giusto dovrebbe essere anche l' autore dei dipinti del Battistero che esisteva, sino dal 1171, presso la Cattedrale e che secondo alcuni cronisti fu ridotto sin dall' anno 1260 alla sua forma odierna e fatto poi decorare di affreschi da Fina Buzzaccherina moglie a Francesco I da Carrara detto il vecchio, e settimo signore di Padova.[2]

Nella parete di contro alla cappelletta dell' altare vedesi sotto un grande arco sostenuto da mensole la Vergine seduta in trono col Bambino sul braccio sinistro, mentre ha l' altra mano abbassata verso la figura della

demonio, che in forma d'un grosso drago esce dal tempio di Marte, dopo avere ucciso col solo odor suo tre degli astanti, i quali sono resuscitati e battezzati da San Filippo, che in segno di trionfo pianta la croce sull' ara di Marte. Nell' altra lunetta posta sopra la finestra è dipinto San Filippo che predica in Asia il Vangelo. Sulla parete dell'altare è dipinto Sant'Antonio che rivela al beato Luca la liberazione di Padova dalla tirannide di Eccelino. Importante è vedere messa in prospettiva in questo affresco la città di Padova quale era sul finire del secolo XIV, come fece Ambrogio Lorenzetti colla sua Siena. Nello sfondo dietro l'altare vedesi nel mezzo la Madonna con parecchi Santi ai lati che le presentano, vestiti alla foggia contemporanea, alcuni della famiglia Conti, che sono a un tempo i patroni della cappella. Sulla parete a destra si vede il beato Luca che intercede per alcuni che lo pregano. Nella lunetta superiore, Cristo risorto apparisce all'apostolo Giacomo e lo comunica. Nell' altra sopra le due finestre è rappresentato, entro un tempio di architettura orientale, San Giacomo, quando dai Farisei è precipitato dal pulpito. Nello scompartimento inferiore havvi San Giacomo che per salvare un suo devoto fa il miracolo d' abbassare una torre e dà del pane ad un pellegrino, cui addita la via. Negli architravi e negli altri spazii della vòlta si vede ritratta, in mezze figure, la genealogia di Cristo; ed è questo dipinto, che, per essere meglio conservato degli altri, ci rivela più degli altri i caratteri dei lavori giotteschi.

[1] Il Vasari, nel vol. VI, pag. 93, dice che Giusto, da lui chiamato padovano, « fece fuor della chiesa del Vescovado, nella cappella di San » Giovanni Battista, non solo alcune storie del vecchio e nuovo Testa» mento, ma ancora le rivelazioni dell'Apocalisse di San Giovanni Evan» gelista, e nella parte di sopra fece, in un paradiso, con belle conside» razioni, molti cori d'Angeli, ed altri ornamenti »; e così il Savonarola nel suo *Commentariolus* in Muratori, vol. XXIV, pag. 1169.

[2] Vedi Brandolesi, op. cit., pag. 119, e Selvatico, *Guida di Padova*, op. cit., pag. 127.

Buzzaccherina, la quale, inginocchiata a mani giunte in atto di pregare, le è presentata da San Giovanni Battista. Il Putto, per una parte coperto da un velo, tiene nella mano appoggiata a un ginocchio un uccellino, mentre coll' altra accenna esso pure alla Buzzaccherina. Da un lato e l' altro del trono vedonsi altre figure di Santi, come pure nella profondità dell' arco [1] con sopra due Angeli per parte, in atto di volare. All' esterno della parete entro due tondi havvi, una per parte, la mezza figura di un Angelo in basso rilievo. Nel mezzo è dipinta la Colomba, simbolo dello Spirito Santo, che manda raggi di luce ed una gloria d' Angelo che a mani giunte è in atto d' adorazione. Sulla cima il Salvatore con un Angelo per parte entro gugliette, ed ai lati dalla parte dell' arco entro riquadri statue rappresentanti Santi. Nel mezzo della vòlta a forno racchiuso in un cerchio vedesi Nostro Signore circondato da Serafini e Cherubini, e da cinque ordini di Santi, disposti all' intorno. Tra questi ritta in piedi trovasi anche la figura colossale della Vergine, su fondo d'oro, con ai lati Angeli. Nella parte più bassa sono figurati, tra le finestre, le storie del Testamento vecchio; negli angoli i quattro Evangelisti coi rispettivi simboli e ai lati i Profeti. [2] La disposizione di questa pittura, i soggetti, il modo onde sono rappresentati, e tra questi l' introduzione della colossale figura della Vergine, che divide in due quei cerchi con Santi ed Angeli, ha nel tutto insieme qual cosa di singolare per quel tempo, o per meglio dire richiama alla nostra mente quel modo di decorare le cupole che abbiamo veduto nei tempi anteriori

[1] Tra quelli a sinistra di chi osserva si riconosce San Francesco, Sant'Antonio da Padova, ed alla destra sono tre Sante, tra cui Sant'Appollonia.

[2] Tutti ridipinti.

al XIV. Ed una tale rappresentazione pare a noi che ricordi quella dell'arte bizantina, la quale predominava molto nel littorale dell'Adriatico, e per conseguenza anco nelle altre città vicine. [1]

In alto nella parete a destra dell'altare è rappresentata la Nascita di Gesù, l'Adorazione dei Magi e la Circoncisione. Più in basso la Vocazione degli Apostoli, di cui una parte è assai guasta, Gesù Cristo coi discepoli e le nozze di Cana. Negli altri tre scompartimenti più bassi è figurata l'Orazione nell'orto, la Cattura di Cristo e la traduzione sua al pretorio. La metà inferiore del primo e quella dell'ultimo affresco sono assai guaste. Nella parte superiore della parete di contro è dipinta l'Annunziazione dell'Angelo a Zaccaria, la Nascita di Giovanni Battista, e la sua Presentazione al tempio. Più in basso è rappresentato San Giovanni che predica alla turba ed il Battesimo di Nostro Signore; San Giovanni in carcere che parla coi Farisei, ed il Salvatore che opera miracoli. Nell'ordine inferiore è figurato Erode seduto a banchettare, quando ordina la morte del Precursore, il martirio di questo, la consegna del suo capo ad Erodiade e la Resurrezione di Lazzaro. [2] Questi tre ultimi sono guasti

[1] Il Rossetti (*Guida di Padova*, 1786), parlando di questo Battisterio, a pag. 146, conclude dicendo: « Il nostro Battisterio è fatto secondo » l'uso de' tempi antichi, ed è uno de' pochi, che ancor esistano in Italia » di tal forma. »

[2] In questo affresco, la cui composizione non difetta di movimento e di vita, ma è molto guasto ed alterato dal ridipinto, tra le molte figure presenti al prodigio ve ne sono quattro, le quali si fanno notare per la loro azione, come per gli abiti che indossano. Uno di questi, che trovasi in vicinanza alla tomba, sta col braccio destro abbassato e coll'altra mano sollevata, guardando dentro, e nei due vicini dietro di questo, la tradizione vorrebbe riconoscervi nel primo il Petrarca e negli altri due Dante e il Boccaccio, forse per una qualche ben lontana reminiscenza coi noti lineamenti come colla nota foggia del vestire di quei tre grandi scrittori. Ma se ben osserviamo, è facile riconoscere come tale supposizione non sia sostenibile, mentre ben diversi sono i ritratti, che d'essi si conoscono. Ma anco nell'altro affresco, dove Cristo è con-

nella parte inferiore, oltre all' essere anco in molte parti ridipinti. Nella terza parete, in cui abbiamo già vista, sotto il grande arco, dipinta la Vergine col Bambino tra Santi e inginocchiata a' suoi piedi la Buzzaccherina, trovasi nella parte superiore la Presentazione di Maria Vergine al tempio, l' Annunziazione dell' Angelo nel mezzo, e la visita di Santa Elisabetta. Più in basso la Strage degl' Innocenti, la Disputazione di Gesù tra i Dottori, l'Ingresso suo in Gerusalemme e l' ultima Cena fatta cogli Apostoli. Gli ultimi due in parte assai guasti. La figura in piedi di San Giovanni, dipinto più in basso e nel mezzo con alcuni Santi in ginocchio, è un affresco tutto rinnovato insieme coll' iscrizione che vi sta sotto. [1] Nella quarta parete è rappresentata la Fuga in Egitto, la Crocifissione di Cristo e dei Ladroni coi soliti episodii, [2] Cristo al limbo, la Resurrezione sua e la sua Trasfigurazione. Più in basso Pilato che si lava le mani, e l'Ascensione di Cristo al Cielo.

Questo vasto lavoro, non ostante che si mostri oggi per la massima parte alterato nelle tinte e brutalmente rinnovato nei colori, pur mostra ancora d' essere stato lavorato alla maniera onde furono condotti gli affreschi

dotto al Pretorio, scorgonsi molti ritratti di personaggi. E come abbiamo notato nelle pitture dell' oratorio di San Giorgio, della cappella a San Michele, e finalmente in quella Belludi nella chiesa di Sant' Antonio, così in questo Battistero tra quei ritratti vi possono anco esser quelli dei Carraresi, come vorrebbe la tradizione, ma che noi non sappiamo riconoscere, fatta eccezione per quello della Buzzaccherina.

[1] « Iusti pictoris opus . Olim Finæ buzzacarenæ Francisci Sen . De . » Carraria coniugis munificentia datum . Nuper vero a Luca Brida pict. » ven. Antonii Rainerii De-Buzzacarenis . Arch . pat . sumpta prope in » integrum restitutum . Franciscus et Gaspar Piæ demortui fratris vo- » luntati obsequentes, absolvi omnino curarunt . A . D . MDCCCVI. »

[2] In questo soggetto si nota pure che la parte men buona è quella delle proporzioni, del tipo e delle forme. Quanto all' espressione la figura del Salvatore crocifisso si allontana molto dal tipo eletto e nobile, e dalla espressione che anco qui in Padova vediamo nello stesso soggetto dipinto da Giotto.

nella cappella Belludi nella Basilica di Sant' Antonio, e con quei caratteri che rammentano piuttosto le pitture eseguite da Giovanni da Milano nella cappella Rinuccini in Santa Croce di Firenze, anzichè quelle degli altri seguaci della Scuola di Giotto. Se non che, a cagione specialmente dei danni patiti e del restauro, questi dipinti riescono nel disegno e nelle forme alterati così da dare in alcune loro parti espressione e tipo spiacevole alle figure.[1] Dove invece han potuto, come nella maggior parte della vòlta e del quadro votivo con la Buzzaccherina andare esenti dal restauro, si vede ancora una pittura a tinte gaie, ricca di colorito, eseguita con diligenza, e che mostra appunto forme e qualità proprie di quest' artista fiorentino.

Cappelletta del Battisterio.

Nella cappelletta, ov' è l'altare, vedonsi altri affreschi cogli stessi caratteri di quelli sulle pareti, ma molto mal ridotti ed in parte anche essi ridipinti con soggetti tolti all'Apocalisse. Nel centro della vòlta vi è la mezza figura di Nostro Signore, e più sotto, all' intorno, la Vergine circondata dagli Apostoli, colle lingue di fuoco sospese sul loro capo. La tavola sopra l' altare, formata di più parti collocate in tre ordini diversi nella sua antica cornice, rappresenta la Vergine seduta in trono col Putto in braccio; essa e le tavole laterali con le dodici Storie della Vita di San Giovanni Battista, meritano le stesse osservazioni. Nella parte superiore havvi nel mezzo il Battesimo di Nostro Signore, e dalle parti i quattro Dottori con un Santo per ciascun lato, uno dei quali figura San Francesco, quando riceve le Stimate. Nella base, in una lunetta nel mezzo, havvi in mezze figure la Pietà, ossia Cristo morto sostenuto dalla Madonna e da San Gio-

[1] Come si è veduto, un tale sconcio fu fatto dal pittore Luca Brida nel 1806. Altri danni patirono in seguito, chè crebbero i guasti, come vennero indicati a suo luogo.

vanni, con altre sei mezze figurine di Santi per ciascuna parte. Nei pilastrini di legno della cornice si vedono ancora alcune figurine di Santi. Il quadro, oltre all'essere alquanto oscurato nella tinta per l'azione del tempo, ha patito in alcune parti restauro ed ha per ciò perduto del suo carattere originale, quantunque noi teniamo che esso sia stato dipinto da Giusto, il quale ebbe da Fina Buzzaccherina la commissione di dipingere in questo vasto edificio, dove potrà essersi servito anche dell'opera degli assistenti. Questo quadro è sostenuto da due mensole, sur una delle quali è dipinto lo stemma dei Carraresi e sull'altra quello della famiglia Buzzacherina. [1]

L'Anonimo racconta che la Cappella del Battistero al Duomo, secondo narra Campagnola e Rizzo, fu dipinta da Giusto, mentre altri l'attribuiscono ad Aldighieri; ed aggiunge che le pitture dell'interno sono assai diverse da quelle del di fuori. Però sopra la porta interna che mette al chiostro, si legge: « Opus Ioannis et Antonii de Padova. » [2] Sopra la quale scritta stavano altri quattro versi cancellati però sino al tempo suo, i quali stimava dovessero riferirsi ai signori Carraresi, che quell'opera avevano ordinata. [3] Le pitture all'esterno del

[1] Come si disse, il quadro fu restaurato in alcune parti, ed ha inoltre una spaccatura che dall'alto al basso divide in due la tavola principale. Anche la cornice manca di alcuni pezzi e fu evidentemente restaurata, come furono rifatti i due stemmi gentilizii delle mensole. Nella descrizione che della Cattedrale di Padova fece l'ab. Antonio Comin, che la pubblicò coi tipi del Seminario nel 1812, discorrendo a pag. 33 di questo quadro, si dice che lo stemma o l'insegna Carrarese e l'altro della famiglia Buzzaccherina sono stati rinnovati sopra due scudi intagliati a rilievo nella base. La qual cosa per noi è indizio che essi vi furono sempre: e di fatto siamo informati che lo stesso pittore, il quale rinnovò negli ornati tutto il trittico, dichiarò che li rifece sulla vecchia pittura.

[2] Tra i pittori che abitavano Genova dall'anno 1383 al 1388 è ricordato anche un Giovanni da Padova, ma di lui nessun' opera è rimasta, nè sappiamo se questi sia lo stesso pittore qui sopra ricordato. Vedasi Santo Varni, *Appunti artistici sopra Levanto*, 1870, pag. 501.

[3] Vedasi l'Anonimo, op. cit., pag. 23.

Battistero più non si vedono, ma si può credere che anche ad esse avran posta mano gli stessi artisti contemporanei, come l'avranno posta nel dipingere una qualche parte delle vastissime pareti del Salone della Ragione.

La stessa maniera che abbiamo veduta nei dipinti del Battistero e in quelli della cappella Belludi nella Basilica di Sant'Antonio, si riconosce prevalere anche nell'affresco che nell'andito, il quale dalla Basilica mette al chiostro, si vede sopra la tomba di Niccolò e Bonzanello da Vigonza, famigliari e affezionati a Francesco di Carrara detto anche il vecchio, per i servigii a lui resi. Rappresenta Nostro Signore seduto in trono colla Vergine, la quale sta a lui dinanzi in atto reverente. Ai lati del trono sono dipinti alcuni Santi, e sul davanti inginocchiati in atto di pregare i due Signori di Vigonza vestiti da guerrieri.

Convento di Sant'Antonio in Padova.

Cappella degli Scrovegni.

Nel coro od abside della cappella degli Scrovegni alla sinistra dell'altare vedesi in grandezza naturale dentro una nicchia la Madonna seduta in trono che allatta il Bambino, e dall'altra parte ripetuto lo stesso soggetto, ma con forma ed arte molto inferiori a quelle che si riscontrano nell'altro, ed in condizione non buona e alterato dal rinnovato colore. La maniera del dipinto a sinistra ricorda interamente quella degli affreschi del Battistero, per modo, che se non può aversi come opera dello stesso Giusto Menabuoi, deve di certo appartenere a qualcuno degli aiuti suoi o almeno d'un seguace della sua maniera.

Sala della Ragione in Padova.

Nella vita di Giotto noi abbiamo già parlato delle pitture esistenti in Padova nella Sala della Ragione, ed abbiamo inoltre ricordati i danni, cui esse andarono soggette per l'incendio del 1420, pei quali è fatto difficile potersi formare oggi un concetto esatto dei pittori che le lavorarono. Allora abbiamo anche ricordato come

l'Anonimo, sull'autorità del Campagnola, affermasse dipinto quel salone dopo l'incendio da Zuan Miretto e da un ferrarese,[1] mentre lo Scardeone scrive, che danneggiate dall'incendio le pitture di Giotto venivano restaurate da Giusto, da lui detto padovano.[2] Stavano un tempo in questo vasto edifizio gli ufficii dei pubblici notai ed ancora si vedono dipinti sulle pareti gli animali, da cui ciascuno ufficio prendeva il nome. Nella parte superiore sono rappresentati in tre ordini i segni dello Zodiaco, fra i quali vedonsi frapposti taluni pianeti e fra un segno e l'altro le significazioni proprie a ciascun mese e stagione. Nella parete di mezzogiorno sono ritratti in tre spazii diversi la Vergine, la Maddalena ai piedi del Salvatore e San Paolo Eremita che prega in ginocchio. Più in basso, in uno scompartimento più largo, vedonsi seduti sullo stesso trono la Vergine, mentre è incoronata dal Figlio alla presenza del Padre Eterno che dietro di essi tiene le mani sulle loro spalle. Nella parete di contro, sopra un grosso e largo seggiolone a forma di cattedra, è dipinto seduto San Marco in atto di fare elemosina ai poverelli posti più in basso. In quindici scompartimenti più piccoli vedonsi più in alto i Dodici Apostoli, fra i segni dello Zodiaco, secondo il tempo in cui la Chiesa celebra la loro festa. Nel mezzo sono tre figure simboliche, e in altri otto scompartimenti figure alate librate in aria che rappresentano gli otto vènti degli antichi. Superiormente vedonsi dipinte alcune costellazioni, in conformità della dottrina d'Igino. Il rimanente può essere diviso in sette classi, delle quali sei simboleggiano le significazioni di ciascun mese col pianeta che vi corrisponde, e la chiusa, fra il segno del Toro e quello dei Gemelli, rappresenta con storie cavate dal

[1] Vedasi il nostro vol. I, pag. 503-504.

[2] Vedasi Selvatico, *Guida di Padova*, op. cit., anno 1869, pag. 284.

Vecchio Testamento, che hanno attinenza colla morte di Cristo, il mistero dell'umana redenzione e gli effetti che ne derivarono, togliendo questi ultimi dal libro dell'Apocalisse di San Giovanni. Sono inoltre rappresentate le Virtù cardinali e teologali, il cui concetto, le forme, il tipo e il modo onde sono vestite, hanno il carattere dei lavori dei seguaci di Giotto. Ma se lo Scardeone vuole che Giusto padovano abbia avuta parte nella esecuzione di così bel monumento d'arte, è anche utile ricordare quel che giustamente osserva il Brandolesi,[1] che cioè, l'incendio del salone ebbe luogo nel 1420, mentre da documenti autentici sincroni e dalla iscrizione mortuaria [2] collocata sul muro esterno del battisterio, risulta in modo certo che Giusto era morto nel settembre del 1400.

Ma se deve parer dimostrato che a quell'importante lavoro non poteva Giusto avere messa mano dopo l'incendio, nulla vieta di credere che vi abbia preso parte prima del 1400, come pure Cennino Cennini da Firenze che andato a Padova vi s'ammogliò nel 1398, ignorandosi l'anno della sua morte.[3] Certo si è che in molti di quei dipinti si riscontra una maniera che ricorda quella dei Giotteschi, mentre vedesi chiaramente negli altri, sia pel modo della composizione, pei tipi delle figure, i caratteri e la foggia del vestire, sia per la tecnica esecuzione e gli accessorii, l'impronta d'un lavoro eseguito nel se-

[1] Vedi Brandolesi, op. cit., pag. 4-8, 141.

[2] L'iscrizione è la seguente: HIC IACENT DOMENICVS ET DANIEL FRATRES ET FILII QUONDAM MAGISTRI JUSTI PICTORIS QUI FUIT DE FORENTIA. MIGRAVIT AD DOMINUM DIE S. MICHAELIS MIIII^e DIE XXVIII MENSIS SEPTEMBRIS. Vedi Gianantonio Moschini, *Dell' origine della Pittura*, Padova 1826, pag. 10; ed Ernesto Förster in *Kunstblatt*, n° 13, anno 1838.

[3] Vedi il nostro vol. II, pag. 205. Il Selvatico, nella pag. 284 della *Guida* ricordata, afferma risultare da patrie memorie, come queste pitture fossero restaurate prima nel 1608, poscia nel 1744, e finalmente nel 1762, la qual cosa non esclude che lo fossero state anche prima dell'incendio del 1420.

colo successivo e cioè dopo l' incendio. E questa differenza più specialmente si rivela nel grande fresco dell' Incoronazione della Madonna e nell' altro che gli sta di rimpetto rappresentante San Marco, che seduto in cattedra fa elemosina ai poveri. E in questa parte come in altre, che secondo il Campagnola, seguito in ciò dall'Anonimo, furono lavorate dopo il 1420, può benissimo avervi avuta mano il padovano Zuan Miretto, insieme con un pittore ferrarese, di cui non dice il nome.[1] Ma poichè non abbiamo altre opere del Miretto, così non ci è dato di poter indicare quale possa essere la parte avuta da lui, e mentre non ci è sembrato di trovare nell' opera la maniera d' artista educato alla scuola di Ferrara, ci è parsa manifesta l'arte che in quel secolo prevaleva nel Veneto.

Nel 1610 andarono distrutte le pitture a fresco, che, secondo l' Anonimo, Giusto lavorò in Padova nella cappella a destra della chiesa degli Eremitani[2] e che rappresentavano da una parte le Arti liberali, con le figure di coloro che in esse furono eccellenti; e dall' altra i Vizii con le figure dei viziosi, e di coloro che vennero in fama nella religione di Sant' Agostino, delle di cui opere sono accennati i titoli.

Già abbiamo osservato come in Padova, nonostante che avesse ospitato Giotto dapprima e poscia il veronese Aldighieri con Iacopo e i fiorentini Giusto Menabuoi e Cennino Cennini, continuassero a lavorare i pittori paesani, tenendosi più o meno alla tradizione locale dei vecchi maestri, dai quali erano stati preceduti. Ma è anche vero che dopo la partenza di Giotto e l' arrivo

[1] Vedi Anonimo, op. cit., pag. 28.

[2] Questa cappella fu, secondo l' Anonimo, op. cit., p. 22, fondata nel 1370 da M. Tebaldo di Cortillieri padovano « arlevo dei Signori da Carrara, » il cui ritratto è a man destra dell' altare, come diceva l' elogio che vedevasi scritto sotto.

colà degli altri già ricordati, dipinse in Padova il Guariento,[1] il quale salì in tanta rinomanza, che fu chiamato dalla Repubblica Veneta durante il dogato di Marco Cornaro a decorare nel palazzo ducale la sala del Maggior Consiglio.[2]

Il Sansovino, e dopo lui il Ridolfi, raccontano, che

[1] L'Anonimo, a pag. 22 dell'opera citata, parlando del Guariento lo dice padovano, mentre altri lo fanno veronese. Il Bernasconi, ne' suoi *Studi* ec., op. cit., a pag. 17 ricorda come « nel commentario di Michele » Savonarola *De laudibus Patavii* si legge: *Duos famosos* (pictores) *civi-* » *tas nostra* (Patavium) *habuit, Guarientum scilicet, et Justum.* Ma Fran- » cesco Sansovino, contemporaneo del Savonarola e del Vasari, lo no- » mina senza dirne la patria; mentre in tutto il suo libro, quando parla » di pittori non veneziani, la ricorda sempre; la qual cosa fa credere che » egli lo credesse veneziano. » E conclude dicendo, che come Giusto nato « a Firenze aveva poi presa la cittadinanza di Padova dal Signore Fran- » cesco da Carrara, così potrebbe sospettarsi che fosse avvenuto del » Guariento, il quale, benchè nato a Verona, potrebbe essere stato fatto » più tardi cittadino di Padova, e poscia di Venezia. » Il Vasari (nel vol. VI, a pag. 92) lo chiama Guariero, pittor padovano e mentre non lo ricorda nella prima e nella seconda edizione lo chiama una volta Guerriero un'altra Guariero, ma dalle opere che di lui ricorda è evidente che intendeva parlare del Guariento. Il signor Pietrucci, a pag. 146 della *Biografia degli artisti padovani*, edita a Padova nel 1859, dice che si potrebbe credere la famiglia Guariento d'antica data, prestando fede a un istrumento del 21 maggio 1275, nel quale fra i testimoni si annovera un Tebaldo notaro q. Guariento. E nell'archivio della Casa di Dio o degli Esposti cita un altro istrumento del 9 luglio 1338, fra i cui testimoni havvi un « maestro Guariento pictore ». Monsignor vescovo Dondi Dall'Orologio assicura di aver letto in un documento del 4 agosto 1350 come « Guariento pictore q. Arpi fosse de contrada Domi de Padua »: dalle quali cose si può dedurre, dice il Pietrucci, che se non è possibile di precisare l'anno della sua nascita, si conosce però che fu figlio d'un certo Arpo di Padova e che l'abitazione di lui era in contrada del Duomo. Il suo nome riscontrasi segnato nelle carte di quel tempo dal 1347 al 1365, senza che sia registrata nel frattempo la sua morte, soltanto deducendosi che aveva cessato di vivere nel 1378, ed ebbe sepoltura nella chiesa di San Bernardino, come risulterebbe dall'atto 17 dicembre di quell'anno, nel quale sta scritto: « Jacobina filia q.$^{m}$ Magistri Guarienti pictoris uxor Dionisii ab Oleo ». Vedasi anche il Moschini, op. cit., pagg. 16-17. Un Marco d'Arpo notaio e parroco nel 1325 di Santo Stefano di Murano noi avremo occasione di ricordare, quando discorreremo del pittore di Ca Naxon, il quale moriva in quell'anno nella casa di lui nella parrocchia di Murano su ricordata.

[2] Marco Cornaro fu doge dall'11 luglio 1365 al 12 gennaio 1367.

Sala del Gran Consiglio nel Palazzo Ducale di Venezia.

la sala del gran Consiglio fu incominciata dopo il 1309 e terminata nel 1423. Essendo stata dipinta la prima volta a verde-chiaro-scuro, e la seconda a diversi colori, senza però dirci i nomi dei primi pittori, e solo ricordando come nel 1365 il Guariento facesse a colori in capo della sala il Paradiso, lavorando tra gli altri anche il quadro della guerra di Spoleto.[1]

È noto quanto sia vasta la sala del maggior Consiglio, e se Guariento vi ha dipinta più di una storia è agevole argomentare che anche aiutato da qualche scolaro od assistente dovette rimanervi per qualche anno. Ma dal Sansovino prima e dal Ridolfi poi sappiamo, come prima del Guariento altri avessero dipinto a chiaroscuro. Per la qual cosa si può credere che non contenta la Repubblica di quanto era stato fatto, chiamasse il Guariento, come maestro salito in fama di grande abilità, a rinnovare tutto quanto era stato lavorato dai predecessori suoi, come vedremo essersi fatto più tardi per opera di altri pittori nei secoli XV e XVI.

Il dipinto del Guariento a capo della sala venne poi coperto dalla gran tela del Tintoretto, che riprodusse lo stesso soggetto del Paradiso, che ancora vedesi colà. Ci fu però detto che allora quando, parecchi anni sono, fu levata la tela del Tintoretto, per alcune riparazioni, di cui aveva bisogno, si videro sotto talune tracce dell'antico affresco del Guariento. Ma come il Lorenzi afferma, che il dipinto del Guariento fu restaurato, anzi rinnovato nel 1541 dal pittore Francesco Cevola,[2] così è da credere che quanto è rimasto sia appunto il lavoro da lui fatto nel 1541 sopra quello del Guariento.[3]

[1] Vedi Sansovino, *Venezia descritta*, anno 1581, pag. 113-114, e Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Padova 1835, vol. I, pag. 48.

[2] Vedi G. B. Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale*, in-4, Venezia 1860, pag. 180.

[3] Il Sanudo (Vedi Muratori, *Rer. Ital. Script.*, vol. XXII, col. 664) ri-

Abbiamo già osservato in una nota precedente come il Guariento fosse figlio d'un certo Arpo od Arpi, e

porta, che sotto il dipinto del Guariento eravi la seguente iscrizione: « Marcus Cornarius Dux et Miles fecit fieri hoc opus ». Una stampa del Paradiso vedesi nella Marciana a Venezia, incisa nel 1566 da Paulo Furlano ed edita da Bolognini Zaltierii, stata poi riportata dal Zonatto nel vol. III, tav. 125 del suo *Palazzo Ducale*. Il Lorenzi, a pag. 180 dell'opera citata, presenta un'altra incisione, perchè in essa afferma riprodotto nella sua integrità l'antico dipinto, il quale mostra nei due angoli da un lato la Vergine e dall'altro l'Angelo annunziante, che dice arbitrariamente stato coperto nell'altra incisione da due leggende. Noi preferiamo attenerci alla descrizione che ne dà il Pietrucci, op. cit., pag. 148, perchè meglio corrisponde alla stampa, ed è la seguente: « Stassi nel » centro un largo trono a due seggi sorretto da base ottagonale e dispo» sto a tre ordini, nell'inferiore dei quali, decorato di pilastri, conser» vansi quattro angeli, uno in atto di suonare il liuto, l'altro la cetra, e » due di cantare inni di gloria in onor della Vergine. Nell'ordine se» condo in quattro nicchie sorgono le immagini degli evangelisti Marco » e Matteo nel dinnanzi, Luca e Giovanni di retro; e nell'ultimo ordine, » sul grado alto del trono vedesi il Salvatore seduto a destra, che con la » sinistra mano cinge di un'aurea corona il capo di N. D., la quale ne » accetta reverente ed a mani giunte l'ineffabile dono. Elevasi il trono » ricchissimo per colonne e due archi di esso a pien centro, decorati al » vertice di pinacoli e agugliette di stile archi-acuto e dai fianchi di esso » sbucano dalle nubi alcuni angioletti. D'ambi i lati del trono sono dispo» sti quattro seggi, sui quali si adagiano a destra i patriarchi ed a manca » i profeti. I primi sono Abramo, Isacco, Giacobbe e Mosè; i secondi » Davidde, Salomone, Isaia ed Ezechiele, ed ognuno tiene in mano un » papiro su cui stanno scritti i vaticinii che preconizzarono nella Vergine » la madre del Salvatore del mondo. Sulla prima base del trono leggonsi » di caratteri gotici i seguenti versi:

» L'amor che mosse già l'eterno padre
» Per figlia haver de sua deità trina
» Chostei che fu del suo figliuol poi madre,
» De l'universo qui la fa Regina. »

A questa descrizione conviene aggiungere che sopra la porta, alla sinistra di chi osserva, havvi dipinto, sotto una nicchia, un Angelo in atto di camminare verso la Vergine, la quale trovasi dall'altro lato del Paradiso sopra l'altra porta, dipinta essa pure sotto una finta nicchia, ma in ginocchio davanti ad un piccolo banco, sul quale havvi un libro aperto, come può vedersi dalla incisione che pubblica il Lorenzi nella sua opera su ricordata. — A proposito dei versi citati dice il Rosini nella sua *Storia*, op. cit., vol. II, pag. 210, che non potevano essere stati composti da Dante per iscriversi sotto la pittura del Guariento, poichè fu incominciata sotto il dogato di Marco Cornaro, quando il Poeta era già morto da 44 anni, ma piuttosto crede che il nuovo pittore per

come a giusta ragione vuolsi da Padova, donde dal 1365 in poi si trasferì a Venezia per dipingere nel Palazzo Ducale, e fosse nel 1378 ricordato come persona già morta. Il Brandolesi racconta, che Guariento fu seppellito nella chiesa di San Bernardino in Padova, senza dirci l'anno della sua morte.[1]

I pittori padovani, come si disse, quantunque n'avessero grande opportunità per le opere ivi lasciate da Giotto, pure poco assai profittarono del nuovo indirizzo da lui dato all'arte, e il Guariento non solo in Padova, ma in tutto il Veneto, compresa la città sede della Repubblica, era giustamente tenuto pel miglior maestro di quell'età.

Pinacoteca di Bassano.

Nella Pinacoteca di Bassano si conserva del Guariento una colossale figura di Cristo in Croce, con sopra la mezza figura del Padre Eterno in atto di benedire colla destra, mentre tiene nell'altra mano un libro chiuso. Ai lati della croce sono le mezze figure della Vergine che colla sinistra appoggiata al braccio destro accenna colla

venerazione al Sommo Poeta deve aver rispettati. E se furono dal Ridolfi e prima ancora dal Sansovino (1581) riportati, conviene credere che fosse ben ferma la tradizione che gli attribuiva a Dante, poichè il Sansovino scrive senza esitazione che essi furono « composti dall'Allighieri allora quando venne oratore a Venezia pei Signori di Ravenna ». Il Pietrucci con più ragione osserva potersi piuttosto attribuire al Petrarca, che nel 1362 donava i suoi libri alla Repubblica, come accenna il Sanudo nelle sue *Vite dei Dogi* (Zanotto; *Il Palazzo Ducale*, Venezia 1858). Tali furono gli applausi per quest'opera ottenuti dal Guariento, che Michele Savonarola, vivente verso il 1425, nel suo commentario delle *Lodi di Padova* (Muratori, *Rer. Ital.*, tom. XXIV) scrive che « il dì dell'Ascen-
» sione, in cui solamente potevasi aver l'ingresso nella Sala ragunavasi
» colà sifatto strabocchevole numero di cittadini per godere ed ammirare
» così divina fattura che appena quel luogo era sufficente a capirli. » Il Baldinucci poi nelle sue *Notizie de' professori di disegno* edite a Firenze nel 1771, riporta a pag. 159 del vol. II, che nella sala media il Guariento aveva dipinto sopra una porta un San Paolo e un Sant'Antonio che si dividono un pane recato loro da un corvo, volendo con ciò significare la conformità degli affetti e della volontà di quei cittadini.

[1] Vedi Brandolesi, op. cit., pag. 241 e 282.

mano al Salvatore, e dell' Evangelista Giovanni, che a mani giunte e piegate al seno fissa al pari della Vergine lo sguardo nel Cristo morto. E sotto, da un lato, al piede della croce si legge: GUARIENTUS PINXIT. Sul piccolo rialzo, su cui è piantata la croce, vedesi dentro un vano un teschio umano, e da un lato uno stemma gentilizio che deve essere della famiglia, cui appartiene la figuretta di donna, che a mani giunte e inginocchiata in atto di pregare vedesi dall'altro lato. A piedi della croce leggesi la seguente iscrizione: EMULATRIX BONA MARIA BOVOLINORUM HELENE, INVENTRIX CRUCIS ET CLAVORUM. SANXIT HANC IPSAM PIETATE BASSANORUM, UT ORENT PRO EA CRISTUM DOMINUM DOMINORUM,[1] dalla quale ci è chiarito come la donna inginocchiata sia Maria Bovolini che fece fare il dipinto. Dall' esame di questo dipinto e dal modo stesso onde Cristo fu rappresentato confitto, si può argomentare di quel tanto d' influenza che sull' artista e la maniera sua ebbe ad esercitare lo stesso soggetto già trattato da Giotto. Il Cristo del Guariento non pende infatti dalla croce in forma contorta, nè ha le estremità tanto pesanti e grossolane come l' hanno gli anteriori a Giotto, nè tipo e lineamenti così spiacevoli o parti e giunture soverchiamente grosse, che insieme con un colorito ulivigno e tetro formavano un insieme di brutto e di convenzionale, ma bensì un movimento più naturale, un' espressione e lineamenti più semplici, contorni meno duri e taglienti, colorito più vago e tinta più chiara. Che se ancora è assai lungi dalla bontà del modello, è fuor di dubbio però che i crocifissi dipinti da Giotto, l' uno sulla parete e l'altro su tavola nella cappella degli Scrovegni devono sul Guariento avere esercitato influenza.

[1] Vedevasi un tempo sul maggiore altare nella chiesa di San Francesco in Bassano, come si rileva anco dal Verci (*Artefici Bassanesi*, Venezia 1775, a pag. 16 e 17). Nella Galleria è indicato col n° 21.

Vero è però che il torace, ad esempio, è più lungo di quanto non lo comportino le braccia e le gambe, nè tutte le forme o il disegno fanno scordare il modello delle vecchie scuole. La testa coronata di spine ha folta e ricca capigliatura, che spartita nel mezzo scende copiosa dai lati e ricciuta sulle spalle, mentre il mento è coperto da rada e corta barba, e benchè ricordi il vecchio tipo e le vecchie forme, pure non manca d' una tal quale buona espressione. Attorno ai fianchi scendente fin quasi alle ginocchia ha un pannolino trasparente con orlatura dorata che lo ricopre non senza eleganza. Il colorito è chiaro giallognolo, con ombre verdognole, ed è tecnicamente condotto con tale diligenza e studio dei particolari, quale si adopera nei lavori di miniatura. Il disegno è diligente, ma nell' ombre le forme sono accennate con forti contorni, pur difettando sempre il dipinto nel suo insieme di modellatura e rilievo. Nelle figure del Padre Eterno invece e della Madonna, ma più ancora in quella dell' Evangelista che fissamente e addolorato guarda Cristo, si scorge sempre il vecchio tipo, del quale sono riprodotti anche i grandi occhi, le pupille grosse e le sopracciglia accentuate; come per denotare il senso del dolore si vede la bocca contratta e gli angoli suoi rientrati.

Duomo di Bassano.

Nel Duomo di Bassano vedesi anche un'altra tavola di minore grandezza, con Cristo crocifisso, che comparato al precedente ha forse su di esso il vantaggio d' essere in qualche parte migliore. Per la sua alta collocazione sulla parete non ci fu dato di poterlo attentamente esaminare, ma non ci parve dissimile nella maniera da quello del Guariento, al qual pittore crediamo possa anche appartenere. In questo però la Vergine tiene le mani giunte vicino al mento, ed il San Giovanni dall' altro lato poggia la testa alla mano

destra, mentre con la sinistra accenna al Salvatore morto. Nell' alto della croce havvi qui pure il Padre Eterno col libro in una mano, mentre benedice coll' altra. I movimenti di queste figure sono da preferirsi a quelli delle figure nel primo Crocifisso ricordato nella Pinacoteca.[1]

Pinacoteca di Bassano.

Come lavoro di costui, nella Galleria bassanese è indicata parte di un affresco staccato dal muro, e trasportata sopra tela. Rappresenta la Vergine seduta col Putto sulle ginocchia, la quale prendendo un braccio di Santa Caterina l'avvicina al Bambino per ricevere da lui l'anello.[2]

Chiesa di San Francesco.

Vuolsi anche opera del Guariento un' Annunziazione che vedesi sul muro della facciata della chiesa di San Francesco in Bassano. La Vergine, seduta sopra una cattedra con un libro appoggiato a un ginocchio, guarda tranquilla l' Angelo che le sta inginocchiato in faccia col braccio destro atteggiato a benedire, mentre ha il giglio nell'altra mano. Nell' alto ed in mezzo, dentro un

[1] Il Verci, nelle *Notizie intorno alla vita ed alle opere dei pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, edite a Venezia nel 1775, ricorda, a pag. 20, essere nel Duomo di Bassano un Crocifisso fatto a somiglianza di quello del Guariento, e dice che per quanto lo può permettere la lontananza, non sembrava meno pregevole e stimato dell' altro. Aggiunge però che per alcune stampe scambiate tra la Comunità e la Curia di Vicenza nella lite che ebbero di juspatronato, si venne a conoscere ch' esso fu lavorato nel 1440. Nel qual caso, se il fatto è vero, dovrebbe trattarsi non del medesimo Crocifisso, ma di un altro, poichè i caratteri della pittura non sono quelli di un lavoro del secolo XV, ma bensì del secolo precedente. Essendo stati da ultimo a Bassano, abbiamo trovato che il detto Crocifisso era stato levato dal posto suo e collocato presso la porta laterale. Noi abbiamo a confermare quanto innanzi avevamo esposto, che i caratteri cioè del dipinto sono quelli del Guariento.

[2] È indicato nella Galleria col nº 55. Le proporzioni delle figure sono minori del naturale. Curioso, anzi bizzarro, è l' abito che indossa la Santa, come pure il modo con cui sono i capelli raccolti da un nastro, che formano in tal guisa una lunga coda. Questa porzione di affresco faceva parte di quelli che il maestro padovano aveva dipinti, sì nella chiesa come nel chiostro del convento di San Francesco in Bassano, nel qual lavoro molto probabilmente sarà stato assistito da altri.

cerchio variopinto, da cui irradiano raggi di luce, trovasi la mezza figura del Padre Eterno con una colomba in mano, in atto questa di spiegar l'ali verso la Madonna preceduta dal Bambino Gesù nudo con l'aureola, che a braccia protese e librato in aria vedesi a Lei rivolto. Presso la Vergine havvi un leggìo, vicino al quale inginocchiato e volto a lei vedesi un guerriero a mani giunte, che forse rappresenta il committente del dipinto. Di questa figura non rimangono più che poche tracce, come mancano sul davanti e altrove molte altre parti della pittura. Nel fondo, che in parte manca del colore, si scorge una montagna, e tutto il dipinto è chiuso dentro una finta cornice.

Il primo affresco rappresentante lo sposalizio di Santa Caterina, ora collocato nella Pinacoteca, ha, a cagione forse dell' eseguito distacco o delle materie a ciò adoperate, una tinta triste e accesa a un tempo con contorni oscuri. I caratteri della pittura sono però quelli delle opere del Guariento o di qualche suo seguace, mentre la stessa cosa, da quanto può ancora vedersi, non si può dire dell'affresco dell'Annunziazione, i cui caratteri e la cui maniera han qualcosa di più moderno ed anco di diverso da quelli del Guariento.[1]

Chiesa degli Eremitani in Padova.

Ben poco rimane ancora in Padova delle pitture del Guariento, e quelle che possiamo ancora vedere nella cappella maggiore della chiesa dedicata ai Santi Filippo e Jacopo de' padri Eremitani, sono la più parte talmente alterate dai danni sofferti e dal ridipinto, da non permettere neppur qui di formarci un concetto esatto di quel che un tempo fossero veramente. Nella profondità dei pilastri del grande arco che mette a questa cappella, è dipinta da un lato Santa Giustina e dall'altro San Pro-

[1] Per questi dipinti, come per altri che diconsi eseguiti dal Guariento in Bassano, vedasi il Verci, op. cit., a pag. 17 e seguenti.

sdocimo, con sopra tre profeti per parte; e nell'arco tra gli ornati dodici mezze figure di Santi e Profeti. La vòlta, divisa in quattro scompartimenti, è dipinta di azzurro con stelle; nel mezzo di ciascun scompartimento, in un tondo entro ricca variopinta ornamentazione, sono rappresentati in mezze figure i quattro Dottori della Chiesa. Nella grossezza del secondo arco che divide questa parte da quella del coro, abbiamo nei pilastri da un lato San Simone, e nella parte più alta una mezza figura di Santo, dall'altro una Santa con un vaso nelle mani, forse Santa Maria Maddalena, e nell'arco, pure tra l'ornato, dodici mezze figure di Santi e Patriarchi.

Nel catino, o vòlta del coro, formato di cinque scompartimenti, i quali si riuniscono nel centro, havvi in quello di mezzo Nostro Signore seduto da giudice entro un cerchio variopinto, che circondato da Angeli mostra le Stimate colle braccia abbassate, tenendo aperta la mano destra verso i beati dipinti nella parte inferiore, e capovolta la sinistra verso i reprobi che trovansi tra le fiamme dall'altro lato. Sotto il Salvatore vedonsi due Angeli ad ali spiegate in atto di suonare la tromba. Il rimanente della pittura sulla parete è nascosto da una gran tela dipinta dal Fiumicelli seguace del Tiziano; e si assicura, che in quella parte nascosta è dipinta una Crocifissione. Ai lati del Dio giudice sono a tre a tre, in ciascuno scompartimento, i dodici Apostoli seduti in grandi seggioloni con dossali lavorati a finto intaglio con ornamentazione a fogliami. Fra la finestra alla destra di Nostro Signore vedesi la gloria del Paradiso, ed alla sinistra le pene dell'Inferno. Da un lato e dall'altro alcuni fatti cavati dalla Storia Sacra, tra cui distinguesi Sansone e Dalila, Giuditta ed Oloferne. Il tutto, come di consueto, è racchiuso entro finte cornici con ornamentazione.

Anche le altre pareti della cappella sono decorate di pitture. Il Vasari ci dice che il « Gueriero pittor padovano dipinse la cappella Maggiore de' frati Eremitani di Sant' Agostino in Padova. »[1] E così dagli altri scrittori d'arte o dalle Guide di Padova, compresa l' ultima del Selvatico, non sono ricordati che in modo generico questi dipinti, dicendo che esprimono azioni relative alla vita di Sant' Agostino.

Nella parete sinistra, nella grande lunetta da un lato, sta un Santo seduto e di contro una Santa, pure seduta, con due Angeli nel mezzo, ciascuno dei quali presenta loro un libro aperto. Da un lato è dipinto l' interno d'un tempio, ove sembra che un Santo abbia dall'ara atterrato un idolo con grande maraviglia degli astanti. Dall' altro lato lo stesso Santo fa piantare la croce sull'altare, dov' era l'idolo. Sul davanti, due prostrati a terra sono rivolti ad osservare il Santo, ed altre figure sono all'intorno. Questi due soggetti sembra che rappresentino, il primo, quando San Filippo scongiura i demoni e atterra l' idolo di Marte convertendo alla fede coloro che l'adoravano; il secondo, quando San Filippo fa piantare sull'ara la croce in luogo dell' idolo. Nel primo dei due affreschi inferiori è figurato l'interno d'una vasta chiesa, dove presso l'altare un Santo vestito in pontificale è rivolto ad alcuni sacerdoti vestiti alla stessa guisa e colla mitra in capo, mentre sono dalle parti in variate attitudini molte figure, talune delle quali inginocchiate in atto di pregare. Vuole la tradizione che qui sia figurata l'ordinazione di alcuni sacerdoti fatta da Sant' Agostino. Nel secondo affresco è dipinto un Santo sulla croce alzata nel

[1] Vedasi Vasari, vol. VI, pag. 92, che per errore, come già vi notò, invece di Guariento lo chiama Guariero. Anco l' Anonimo a pag. 22 e il Brandolesi a pag. 218, ricordano questi dipinti agli Eremitani, insieme con altri del Guariento che erano in una cappella del primo chiostro di quel convento.

mezzo. E mentre un manigoldo col martello sollevato è in atto d'inchiodare i piedi di lui, altri raccolgono sassi, ed altri li scagliano contro lui in presenza delle guardie e di molto popolo, parte a piedi e parte a cavallo. Nel fondo trovasi da un lato sopra un monte una città. Pare che qui sia figurato il martirio dell'apostolo Filippo.

Nella parte più bassa da un lato nell'interno d'un cortile sta un Santo seduto, che, con la mano appoggiata alla faccia ed il gomito al ginocchio, e coll'altra sollevata, dalla quale pende un nastro, cui è attaccato un libro chiuso, sta osservando in atto di meraviglia l'Angelo che gli apparisce dall'alto. Da una parte dell'affresco vedesi di profilo lo stesso Santo ritto in piedi, dinanzi al quale trovasi un eremita che mentre con una mano tiene un libro aperto, ha l'altra al seno ed è in atto d'osservare il Santo, che mentre aiuta con una mano l'Eremita a sostenere il libro, ne tocca coll'indice dell'altra le pagine. Sembra sia qui rappresentata l'Apparizione dell'Angelo a Sant'Agostino, e la Visita fatta da Sant'Agostino a San Paolo Eremita.

Nell'affresco che segue è dipinta nell'interno di una chiesa a tre navate l'ordinazione fatta da un Santo Vescovo di un frate in presenza di molto popolo, e da un lato il battesimo d'una Santa. Vuolsi sia qui figurata l'Ordinazione di Sant'Antonio ed il battesimo di Santa Giustina per opera di San Prosdocimo.

Nella grande lunetta della parete di contro si ripete lo stesso soggetto, le figure cioè del Santo e della Santa seduti con due Angeli nel mezzo, ciascuno dei quali con un libro aperto. Nell'affresco di sotto si vede da una finestra un Santo predicare da un lato in una piazza, e più in basso molti Santi da una parte, e molto popolo dall'altra che ascoltano la parola del Santo. Sembra qui figurato San Filippo quando predica il Vangelo,

Nell' affresco che segue è rappresentato lo stesso Santo che predica nell'interno di una chiesa, con molta gente, parte in piedi e parte seduta, che lo ascolta. Inferiormente è dipinta in uno degli affreschi una città fortificata, dall' interno della quale si alzano delle torri. Nella campagna è rappresentato un esercito che sta piantando le tende. Sullo scudo come sulle bandiere dei soldati vedesi il segno della croce e le parole S. P. Q. R.

Nel dipinto vicino è figurato un interno di chiesa, ove un Santo è gettato dal pergamo, mentre predica, ed ai lati vedonsi più in basso figure in variati atteggiamenti e talune in atto di fuggire spaventate. Sembra qui figurato, quando San Filippo viene dagli Infedeli precipitato dal pulpito.

Dei due scompartimenti inferiori, il primo è indicato dal D'Agincourt[1] con la denominazione di concilio o sinodo, e ne dà l' incisione alla tavola LXII. È una composizione di circa trentatrè figure, divisa in due parti. Nella più alta, siede in mezzo di una grande sala in posto elevato un Pontefice, dinanzi al quale vedesi inginocchiato da un lato un frate vestito di nero, e dall' altro un cardinale vestito di rosso col cappello che gli pende dietro le spalle, tenendo spiegata dinanzi al Pontefice una lunga pergamena. Ai lati del Pontefice sono seduti altri cardinali, parte vestiti di rosso e parte di bianco, col cappello allacciato dietro le spalle. Ai lati presso le porte alcuni stanno osservando. Nella parte più bassa è dipinto un parapetto o balaustro aperto nel mezzo, e da una parte e dall' altra stanno seduti otto frati con una pergamena nelle mani. Forse è qui figurato, quando il Pontefice approva le regole dell' Ordine Agostiniano. Questi affreschi delle pareti sono i più danneggiati dal restauro e dai ridipinti; bene osservandoli però si scorge che non man-

[1] *Storia della Pittura*, vol. VI, pag. 24.

cano d'ordine nella disposizione delle figure, come di movimento e vita, insieme coi caratteri o difetti inerenti ai pittori paesani di quel tempo, fra i quali il Guariento occupa il primo posto.[1] In migliore condizione è invece la pittura del catino da noi ricordata la prima. Lo stesso può dirsi dei Santi dipinti nei pilastri e negli archi, come dei quattro Dottori della Chiesa rappresentati nella vòlta. Sotto i dipinti delle pareti tutto attorno a guisa di basamento sono allegoricamente rappresentati a chiaroscuro i sette pianeti, che sono la parte più conservata di tutta l'opera. Le quali allegorie, come ha giustamente osservato nella *Guida di Padova* il marchese Selvatico, meritarono per la singolarità de' loro attributi un' ingegnosa interpretazione da parte del cav. Giuseppe Rossi, da lui riportata insieme con le osservazioni sue e del Moschini che qui in nota trascriviamo.[2]

[1] Uno scritto posto ad uno di questi dipinti ci dice che furono restaurati nel 1589, ma sembra che anche dopo quel tempo abbiano sofferto altri restauri, che certamente non sono da confondere con quello eseguito in questi giorni per assicurare l'intonaco dipinto che minacciava di cadere, ripulendo ad un tempo con molta cura ed intelligenza le pitture dalla polvere.

[2] Cominciando a destra di chi entra s'incontra:

I. *Saturno* seduto sopra un tronco d'albero, forse per ricordare l'antico mito, che favoleggiava essere gli uomini nati dagli alberi nel regno di Saturno. Si appoggia ad una zappa, allusione all'agricoltura da lui insegnata ai mortali. A significare l'influenza del pianeta sulla terra, giusta le idee dell'astrologia giudiziaria sì cara al medio evo, il pittore gli pose ai fianchi due figure, che si fanno simbolo, o, a meglio dire, espressione di tale influenza. E ciò fece anche pei seguenti pianeti. Saturno ha qui, da un lato una vecchia che, avviluppata da pellicce, attizza il fuoco con un bastone; dall'altro, un vecchio seduto presso un braciere di carboni accesi. Si intese forse di dimostrar così, come il freddo e la vecchiezza fossero sacri a Saturno. I due segni dello zodiaco l'Aquario ed il Capro, veggonsi, in piccolissime figure, entro due stelle poste più in alto.

II. *Giove* figlio di Saturno. È un giovane cinto di corona e in abito regale, che tiene nella destra il globo del mondo. Il suo trono va ornato di teste d'aquila, ma che però più somigliano al capriccioso ani-

Nella invenzione di queste rappresentazioni bisogna credere vi abbia contribuito col consiglio una qual-

male, a cui gli antichi aveano dato il nome di grifo. La figura a destra fra le due accessorie rappresenta un uomo che legge in un libro; la sinistra, una donna in atto di recitar la corona. Parmi abbia avuto ragione il Moschini di ravvisare in queste due figure un' allusione alla pietà ed alla scienza che vengono sempre da Dio, e a Dio devono mirare di continuo. E che nel medio evo non si rifuggisse dal figurare il sommo Fattore sotto l'immagine pagana del figlio di Saturno, lo prova Dante, il quale chiama Gesù Cristo « Sommo Giove. » Nelle due stelle superiori stanno il Sagittario ed i Pesci.

III. *Marte* figlio di Giove. È a cavallo ed armato da capo a piedi, come si conviene al Dio delle battaglie. Tanto l'uomo che l'animale mostrano una vivacità di movimento che non è comune alle opere degli artisti di quell'età. Un uomo sta a destra del belligero nume, ed afferra con una mano una borsa, coll'altra un pugnale, forse a significare che la guerra non può farsi se non a mezzo delle armi congiunte coll'oro. La donna, che è all'altra parte, tiene un gomitolo colla sinistra, e colla destra ne torce il filo; dal fianco le pende un mazzo di chiavi. Parmi abbia ragione il Moschini di reputare questa un' allusione alla donna forte ricordata dai Proverbii di Salomone, la quale, *quæsivit lanam et linum et operata est consilio manuum suarum* (*Prov.*, c. XXXI, v. 13). Il Bossi congetturò che in quel gomitolo si alludesse al filo d'Arianna accennante al soccorso che possono fornire le donne di spiriti marziali, colle arti loro proprie; ma dubito assai che simile interpretazione si accosti a verità.

IV. *La Terra.* È rappresentata da un uomo in abito talare, e colla testa coperta dalla tiara pontificia. Sta seduto sopra un trono decorato di leoni; colla destra regge un globo, colla sinistra uno scettro, a cui sovrasta la croce. Vollesi forse mostrare con questi attributi, che sulla terra deve regnare il cristianesimo, di cui i Pontefici sono i rappresentanti. Anche i leoni aiuterebbero codesto intendimento, perchè nel medio evo si ponevano dinanzi alle porte delle chiese a denotare la forza e la vigilanza, di cui i sacerdoti abbisognano per tutelare la religione. Nè dal Bossi nè dal Moschini fu data spiegazione delle due figure accessorie, l'una delle quali (l'uomo) sta oziosamente in piedi, rivestito del lungo abito de' magistrati proprio al secolo XIV, l'altra (la donna) taglia con le forbici una fettuccia. A me non sembra inverosimile, che nel magistrato siasi voluto indicare, come sulla terra condotta a civiltà debba aver impero la legge, e nella donna si alludesse od alle occupazioni proprie al suo sesso, o piuttosto alle Parche del paganesimo, inesorabili depositrici della vita umana. Non so poi come nei simboli tracciati in questo pianeta il Bossi ed il Moschini trovassero riferimento alla fazione guelfa e ghibellina.

V. *Venere.* È una giovane tinta del colore del foco, a denotare forse le fiamme amorose che per l'influenza di questo pianeta s'accen-

che dotta persona, a siffatti studii assai famigliare, e la quale deve non soltanto avere suggerito al Guariento il modo con che dovevano essere rappresentate, ma dato forse anche qualche piccolo schizzo con annotazioni al fine di chiarire come ciascun pianeta dovesse meglio essere raffigurato.

La quale cooperazione non deve del resto togliere nulla al merito che vi ebbe l' artista nel sapere intendere e interpretare il pensiero altrui. Se però le figure allegoriche hanno movimenti acconci, appariscono anche difettose nelle proporzioni, avendo teste grosse,

dono nei mortali. Tiene in una mano lo specchio, coll' altra solleva la veste: emblemi entrambi della vanità femminile ed anche di non casti pensieri. Le figure accessorie, uomo e donna come in tutti gli altri spartimenti, sono piuttosto che *bizzarre*, come le disse il Bossi, impudiche allusioni di desiderii inspirati dalla madre d'Amore. Nelle stelle superiori stanno i segni del Tauro e della Libra.

VI. *Mercurio*. Un uomo coperto dalla cocolla fratesca tiene innanzi a sè parecchi libri, a denotare ch' esso non è qui il protettore delle industrie, ma sì quello della eloquenza e della educazione, proprio il Trismegisto degli Egizii. Lo averlo poi l'artista vestito da monaco serve a mostrare come nei tempi di mezzo i monaci si tenessero i soli depositarii del sapere e gl'insegnanti più abili in ogni disciplina intellettuale. E in effetto, che qui Mercurio si volesse rappresentare soltanto come educatore, lo dimostrano le due figure accessorie esprimenti due fanciulli, maschio e femmina, il primo occupato a seguitar col dito le linee d' un libro postogli innanzi dal maestro, l'altra intenta a torcere un fuso. Allude poi, secondo il parer mio, a Mercurio Trismegisto anche la testa tricipite che sta effigiata in una delle stelle superiori.

VII. *La Luna*. È una donna seduta sovra l'asse d'un carro a due ruote, tiene in mano il disco lunare e sotto i piedi due piccole palle. Questi due attributi servono ad indicare la instabilità e le fantasticaggini dell' animo, di cui questo pianeta si volle simbolo. Anche qui, come nella figura della Infedeltà che vedemmo dipinta da Giotto nell' oratorio dell' Annunciata, si bramò forse ricordare il già citato passo dell' Ecclesiastico *Praecordia fatui* ec. E il pittore, onde meglio chiarirci come volesse mirare a dar idea della fatuità e della pazzia nella rappresentazione della Luna, immaginò le due figure accessorie di maniera, che dessero maggiore evidenza a questo suo concetto; una di esse, l' uomo, cavalca una canna; la donna si balocca con una bambola ed un piccolo carrettino, trastulli fanciulleschi che ben accennano, come chi li maneggi manchi di sodezza nei propositi.

occhi larghi, sguardo immobile, giunture grossolane ed ossute ed estremità difettose. L'esecuzione però è franca e precisa, nè le figure mancano di rilievo.

Oltre i pianeti è dipinta a chiaroscuro la Madonna Addolorata: il Salvatore che porta la croce con la figura dell'*Ecce Homo* coronato di spine, nel mezzo. Havvi da un lato la Vergine e dall'altro San Giovanni Evangelista con Cristo che appare al Limbo e resuscita, in piccole figure dipinte sotto finte nicchie.

Anco queste mostrano la stessa maniera, le stesse forme ed i soliti tipi tradizionali, benchè si ravvisi in esse un miglioramento in tutto ed un facile panneggiare. Questo si nota specialmente nella figura del Salvatore che porta la croce, i cui lineamenti sono regolari, nè manca di certa dignità, come di nobile portamento. Noi pensiamo che a ciò devono avere influito le opere che il grande maestro fiorentino lasciò in Padova e segnatamente i chiaroscuri delle figure allegoriche, dipinte nel finto basamento della cappella degli Scrovegni.

In questa chiesa degli Eremitani sopra il monumento sepolcrale di Iacopo da Carrara, quinto Signore di Padova, morto nel 1350, vedonsi parti di un affresco, con figure grandi al vero, trasportate dalla parete su tela, che insieme col monumento dalla demolita chiesa di Sant'Agostino venne quivi collocato. Nella parte principale è figurata seduta sopra un grande e pesante trono la Madonna da un lato, rivolta, in atto reverente e colle mani incrociate al seno, al Salvatore, il quale, seduto di contro sullo stesso trono, le pone con la destra la corona sul capo, mentre coll' altra mano appoggiata alla gamba tiene lo scettro.[1] Più sotto in due altri pezzi d'in-

[1] La Vergine indossa la solita veste, ed ha la testa coperta in parte dal manto. Nostro Signore ha pure la tunica, ed è in parte coperto dal manto.

tonaco vedesi in ciascuno una figura signorile vestita alla foggia del tempo, le quali dovrebbero rappresentare le persone della famiglia Carrarese, da cui fu fatta fare la pittura. Benchè abbiano anco queste parti sofferto ed il colore sia alquanto alterato nelle tinte e siano oscurati i contorni, la pittura mostra tuttavia la maniera del Guariento.[1] Un altro dipinto lavorato alla maniera di lui è un Crocifisso in tavola fatto oscuro e mal ridotto che trovasi collocato in alto e internamente sopra la porta maggiore di questa chiesa.

Si è già visto come il Vasari attribuisca al Guariento le pitture della cappelletta posta nella casa dell' Urbano Prefetto ed anche quelle nella Sala degli Imperadori romani, e altrove si è anche detto come i resti dei dipinti della cappelletta che vedonsi nell' Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Padova mostrino i caratteri e la maniera di lui.[2] E se fu già detto che gli affreschi nella sala degli Imperadori romani andavano in rovina, non si disse però che furono sostituiti da altri dipinti nel 1540, rappresentanti le colossali figure di Eroi e d'Imperatori, detta appunto per essi la sala dei Giganti, fatta eccezione dal ritratto di Petrarca, che, come si notò, fu talmente ridipinto da non potersi più riconoscere chi ne possa essere stato l'autore.[3]

[1] L'Anonimo (op. cit., pag. 31) e il Brandolesi, sulla testimonianza del Campagnola, attribuiscono al Guariento le pitture che erano a Sant'Agostino, mentre il Rossetti (nella *Guida di Padova*, op. cit., pag. 11) le vuole fatte nel 1395 da Federico Germano, veneziano, in esecuzione di un legato di Francesco Novello ultimo signore di Padova; notizia questa a lui comunicata dal P. Domenico Federici domenicano. Noi abbiamo però veduto che i caratteri dei resti di questa pittura sono quelli del Guariento o dei seguaci suoi, onde se avessero a credersi davvero opera di Federico Germano, dovrebbe aversi costui in conto d'artista che seguiva la maniera del Guariento, così da poter confondere la sua con la pittura del maestro.

[2] Vedi Vasari, vol. VI, pag. 92.

[3] In merito delle diverse opinioni rispetto agli artisti che avrebbero

Accademia di Scienze, Arti e Lettere in Padova.

Il Rossetti, dopo averci parlato, nella sua *Guida di Padova*, della sala detta degl' Imperatori o de' Giganti, (ora Biblioteca) continua raccontando che « alla parte occidentale v' è un claustro non terminato, in fondo al quale stava la chiesetta degli Eccellentissimi signori capitani, tutta dipinta a fresco dal Guariento con storie dell' Antico Testamento, la Vergine col Bambino Gesù nel mezzo del soffitto ed i quattro Evangelisti negli angoli. Ma questa chiesetta, di cui nessuno più usava, fu data dal Senato con alcuni luoghi contigui in proprietà alla nuova Accademia di Scienze, Arti, e Lettere instituita con sovrano Decreto nel marzo dell'anno 1769. I signori Accademici per loro comodo la demolirono, conservando però, dice il Rossetti, con sano e lodevole consiglio non solamente tutti i soffitti del Guariento, ma ancora tutte le pitture a fresco che poterono. »[1] Presentemente nel detto locale e precisamente ov' era la cappella, si possono ancora vedere sulla parete a destra entrando alcuni degli affreschi, ma così mal ridotti ed alterati dal restauro, ed in parte anco mancanti del colore, da rendere difficile il riconoscere che cosa taluni d' essi rappresentino. Tuttavia, osservandoli attentamente si scorgono qua e là tipi, movimenti, forme ed una tecnica esecuzione, quali vedonsi negli affreschi ricordati nella chiesa degli Eremitani in molte parti alterati dal restauro. Nel primo si può ancora distinguere parte d' una figura d' uomo stesa sul letto, dinanzi alla quale stanno tre altre figure in piedi. Sotto è figurata una donna con un bambino inseguita da un soldato, il quale afferra per un braccio il bimbo, mentre in

lavorato in questo palazzo, vedasi quel che abbiamo detto parlando dell'Aldighieri e dell'Avanzi, a pag. 165 e nella nota.

[1] Vedi Giovanni Battista Rossetti, *Guida di Padova*, op. cit. a pag. 261-262.

distanza vedesi fra le rocce un altro soldato. Anche queste parti sono assai alterate nelle forme ed oscurate nel colore, a causa dei danni patiti e del restauro sofferto. Passata la finestra è dipinto Abramo in ginocchio colle mani giunte, del quale non vedesi che parte della testa e le mani e dinanzi al quale stanno tre Angeli. Anco questo affresco è molto rovinato. Negli altri due che seguono, vedonsi nel primo due Angeli che versano torrenti di fiamme sulla città di Sodoma; la moglie di Lot convertita in statua di sale presso la porta della città e Lot che si allontana colle figlie. Anco questo dipinto è dei più rovinati. Nel secondo è rappresentato Abramo ritto in piedi col ferro alzato, in atto d' uccidere il figlio che curvo della persona vedesi in ginocchio sopra l'altare, mentre l'Angelo trattiene il colpo fermando il braccio d'Abramo. Anche questa è una pittura in cattive condizioni. Più in basso sembra dipinta la visione di Ezechiello e il carro di fuoco condotto da Cherubini. Nel mezzo vedonsi i tre giovanetti che ricusano di adorare il colosso alzato da Nabucco; a destra i medesimi giovanetti illesi fra le fiamme, mentre queste ripiegandosi raggiungono la gente vicina. Passata la seconda finestra è dipinto Giuseppe tratto dal pozzo e venduto dai fratelli ai mercanti. È questo il dipinto meno rovinato degli altri. Sotto è figurata Giuditta in atto di recidere con un grande fendente la testa ad Oloferne, mentre la compagna sua sta attendendo con un sacco per riporvela. Di questo dipinto è rinnovata la parte inferiore, ma le figure sono le meglio conservate. Nell'atrio che mette a questa Sala, sono collocati altri due affreschi, ma talmente alterati ed oscurati nelle tinte, da riconoscere appena che cosa vi sia figurato. In uno è dipinta dinanzi ad un Re seduto una figura che tiene una mano sur un libro posto sopra una tavola, mentre coll'altra ac-

cenna all'alto. All'intorno alcune figure stanno osservando. Si crede che rappresenti Giuseppe quando spiega i sogni a Faraone. Nell'ultimo vedesi Iddio con una mano sollevata rivolto ad Adamo ed Eva nel Paradiso Terrestre.

Appese alle altre pareti della Sala trovansi molte tavole dipinte a tempera dal Guariento, le quali formavano parte del soffitto. In un tondo è figurata la Madonna seduta col Putto in braccio vestito di una tunichetta di color roseo sopravi il manto rosso. Poggia i piedi sur una mano della madre, tiene in una delle sue lo scettro, mentre guardando innanzi a sè dà la benedizione coll'altra. La Madonna, che ha pure lo scettro, è coperta dalla solita veste rossa con sopra il manto celeste ricamato a fiori d' oro col diadema in capo finamente graffito con una punta sul fondo dorato. Le figure, della metà circa della grandezza naturale, spandono raggi di luce.[1] Come si riconosce dalla sua forma, questo quadro, racconta il Rossetti, era collocato nel mezzo del soffitto. Dei quattro Evangelisti che vi stavano intorno, uno solo è rimasto ed è l' Evangelista Matteo, dipinto egualmente entro un tondo su fondo dorato e della stessa grandezza della Vergine. Siede presso un tavolino guardando nel libro, che sopra un leggìo ha aperto dinanzi a sè e sul quale leggesi: « Liber generationis Iesus Christi filii David » mentre con la destra alquanto sollevata tiene la penna. Indossa la tunica gialla con sopra un manto color violaceo; attorno al capo ha l'aureola finamente lavorata a graffito sul fondo dorato.[2]

[1] Da un lato, alla destra di chi ossèrva, nella parte inferiore, manca la pittura con porzione della tavola, ma il rimanente è di buona conservazione.

[2] Le altre tavole che ancora si possono vedere, sono le seguenti:

1. Cimasa, o lunetta, ove su fondo dorato è dipinto un Serafino

Le figure sono svelte della persona, nè mancano di certa eleganza, come il disegno è diligente e preciso.

che tiene una ruota o disco con entro una stella, ed all' intorno è scritto: PLENITUDO SIENCIE (*sic*).

2. Tavola rettangolare. Un Angelo bianco vestito seduto in trono con una palla d' oro nella sinistra e lo scettro nell' altra mano.

3. Tavola rettangolare più grande delle altre con diciassette Angeli con scudo rosso e lancia nelle mani, vestiti d' armatura di color verde bronzo e di manto rosso con ornamenti dorati.

4. Tavola rettangolare con Angelo bianco vestito seduto in trono con una palla d' oro in una mano e lo scettro nell' altra.

5. Tavola, che nell' alto termina ad angolo, con un Angelo dalle ali rosse e la veste bianca con una figuretta in mano.

6. Tavola che termina ad angolo come la precedente, con un Angelo bianco vestito, seduto con palla d' oro in una mano e lo scettro nell' altra.

7. Tavola rettangolare con Angelo vestito di bianco seduto con una palla d' oro in una e lo scettro nell' altra mano.

8. Tavola rettangolare con Angelo in piedi che curvo della persona è in atto di guardare due che stanno in ginocchio a lui rivolti in atto di pregare. Veste di bianco, ha la stola a fiori rossi e neri e le ali rosse.

9. Tavola rettangolare con Angelo in piedi, vestito come l' altro, il quale accenna a degli scogli o dirupi con alberi, ove da un' apertura sgorga dell' acqua. Nell' altra mano tiene un giglio verdeggiante.

10. Tavola rettangolare con Angelo che con una mano pesa le anime colle bilance e coll' altra tiene l' asta della lancia in atto di ferire il Demonio, che vorrebbe far traboccare la bilancia dalla sua parte. L' Angelo veste di bianco con ornamenti dorati ed ha le ali rosse.

11. Tavola rettangolare con la stessa rappresentazione.

12. Tavola rettangolare con la stessa rappresentazione.

13. Tavola rettangolare con la stessa rappresentazione, salvo qualche variante nei movimenti delle figure.

14. Tavola, di forma angolare nell'alto, con Angelo che tiene sotto i piedi e legato con una corda il Demonio. L' Angelo è vestito di bianco con ornamento dorato e le ali a più colori.

15. Lunetta o cimasa, ove su fondo dorato ripetesi qui come nell' altra il Serafino con la ruota, o disco, la stella nel mezzo e lo scritto all' intorno: PLENITUDO SIENCIE (*sic*).

16. Tavola, che termina ad angolo, con Angelo in piedi che tiene legato il Demonio con una corda. L' Angelo veste di bianco con ornamenti dorati ed ha le ali con penne di diverso colore, cenerine, rosse e gialle.

17. Tavola rettangolare con Angelo in piedi alquanto curvo che tiene una figuretta sulla mano. È vestito di bianco, con ornamento dorato ed ali rosse.

18. Tavola rettangolare con Angelo in piedi curvo, vestito di

I tipi e l'espressione, sebbene risentano sempre della maniera bizantina, come era in uso in questa contrada, dimostrano pur sempre che il lavoro fu l'opera d'un pittore

bianco, con ornamenti d'oro e stola bianca con fiori rossi e neri. Nella mano sinistra tiene lo scettro, e con la destra non si sa bene se accenni o stia benedicendo. In vicinanza è dipinto il mare con una barca.

19. Tavola rettangolare con Angelo in piedi curvo che sostiene o solleva una figuretta; è vestito di bianco, con ornamenti d'oro ed ali rosse.

20. Tavola che nella parte superiore termina ad angolo. Rappresenta un Angelo seduto, con una palla d'oro nella sinistra e lo scettro nell' altra mano; è vestito di bianco con ornamenti d'oro.

21. Tavola rettangolare con Angelo in piedi vestito d'armatura verde-bronzo, con ornamento d'oro, manto rosso ed ali a più colori. Tiene ritta nella destra un'asta, e con la sinistra uno scudo a fondo rosso.

22. Tavola rettangolare maggiore delle altre e simile in grandezza a quella indicata col num. 3. Rappresenta dipinto un disco di cinque giri, in ognuno dei quali sono seduti due Angeli, uno a destra ed uno a sinistra, vestiti di bianco con ornamenti d'oro. Nella destra tengono lo scettro, nella sinistra una palla d'oro.

23. Tavola rettangolare della grandezza delle minori con Angelo in piedi vestito d'armatura verde-bronzo con ornamenti d'oro, manto rosso ed ali a più colori. Tiene nella destra un'asta, e nella sinistra uno scudo.

24. Tavola rettangolare, con Angelo che calpesta il Demonio legato con una corda. Veste di bianco con ornamenti d'oro ed ha le ali a più colori.

Nelle altre tre tavole rettangolari, 25, 26 e 27, si ripete lo stesso soggetto, cioè un Angelo in ciascuna come nella tavola num. 24, solo varia alcun poco il suo movimento.

Casa Bonato, e casa Bolognini in Padova.

Due altre tavole che formavano parte di questa serie, ed aventi tutte due un Angelo in piedi con le bilance e l'asta della lancia nell'altra mano in atto di ferire il Demonio, trovansi una in casa Bonato, fu Menin, e l'altra in casa del signor Bolognin in Padova. Onde in tutto abbiamo ricordate ventinove delle pitture in tavola che un tempo formavano parte del soffitto di questa cappelletta. Dalla forma varia delle tavole, come dal movimento delle figure, si può arguire che queste pitture fossero disposte in modo da far corona alla Vergine col Putto che trovasi nel mezzo, con ai lati i quattro Evangelisti. E per i caratteri della pittura, come dai pochi resti della cornice, intagliata a dentelli, dorata e colorita di rosso, noi possiamo formarci un'idea dell'effetto piacevole che doveva produrre all'occhio del riguardante questo lavoro, quando insieme col rimanente delle pitture e dell'architettura poteva vedersi al suo posto e nel suo stato primitivo.

dotato d'ingegno ed abile nell' arte sua. Il colorito è vago e trasparente, e le tinte ben fuse ed unite tra loro, come già abbiamo osservato discorrendo del grande Crocifisso del Guariento a Bassano[1] ed anche nei chiaroscuri specialmente con soggetto religioso, dipinti nel finto basamento del coro degli Eremitani in Padova. Ma in tutto troviamo un progresso come specialmente si ravvisa in taluni degli Angeli, e segnatamente nel gruppo della Vergine col Putto in braccio, che non manca d'un certo fare aggraziato nè di dolce espressione, insieme con forme gentili ed un facile piegare delle vesti non privo d'eleganza, anche pel colorito piacente e vago nelle tinte. Vero è che nell' Evangelista non riscontransi le stesse buone qualità nè pel tipo, nè per l'espressione sua, e mentre le forme ricordano piuttosto la vecchia ed antiquata maniera, la tecnica esecuzione è la stessa.

Nel complesso noi abbiamo in quest' opera un' arte superiore a quella degli altri pittori della Scuola Veneziana di quel tempo. E possiamo in tal guisa comprendere, come il Guariento fosse di preferenza agli altri invitato a dipingere nella sala del Maggior Consiglio del palazzo Ducale.[2]

Quanto alle altre pitture che il Vasari vuole eseguite dal Guariento nella cappella del Podestà in Padova,

[1] Nelle carnagioni le luci sono giallognole e le ombre verdastre e trasparenti; le guance tinte in rosso, le labbra più rossicce, ma di tinta va ,a. Vaghi e trasparenti sono pure i colori delle vesti, diligente ed accurata è la tecnica esecuzione. Osservando queste pitture l'occhio del riguardante non è disturbato da violenti contrasti. Vero è altresì che taluna di queste si mostra inferiore alle altre e di una maniera più antiquata, lo che devesi attribuire alla mano dell' aiuto, chiamato dal maestro a condurre a termine il lavoro.

[2] L'osservazione del prof. Lodovico Menin, *Sulle pitture del Guariento*, Padova, 1826, che Guariento dipingesse cioè per i signori di Carrara questa cappella prima di andare a Venezia, ove lavorò, come si disse, nel 1365, ci pare accettevole.

rappresentanti alcuni fatti del Testamento Vecchio,[1] l'Anonimo seguendo il Campagnola li vuole dipinti invece da Ansuin da Forlì, da Fra Filippo e da Niccolò Pizzolo.[2] Ma come andarono distrutti, così nulla di preciso può dirsi o argomentarsi a riguardo d'essi.

[1] Vedi Vasari, vol. VI, pag. 92 e 93.

[2] Vedi l'Anonimo, op. cit., pag. 28.

Galleria dell' Accad. di Belle Arti in Venezia.

Nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Venezia havvi una tavoletta rappresentante l' Adorazione dei Re Magi che viene indicata col num. 405, come opera del Guariento. Nessuna rassomiglianza si riscontra tra questa pittura e quelle del Guariento. I caratteri sono quelli della prima metà del secolo XV, e ci sembra riconoscere la maniera di qualche pittore della Scuola Ferrarese o meglio della Bolognese, come di quelli per esempio tra gli altri che lavorarono nella cappella Bolognini in San Petronio.

## CAPITOLO SETTIMO.

### PITTORI VICENTINI E BASSANESI.

---

Anche Vicenza doveva avere i suoi pittori, sebbene a noi non sia riuscito di vedere pitture più antiche di quelle che sono attribuite a un tal Battista Vicentino, artista piuttosto dozzinale, vissuto nei primi anni del secolo XV, e del quale una tavola si trova nella Galleria Municipale di quella città. Questa tavola consta di parecchie parti. In quella di mezzo è dipinta la Madonna in trono col Bambino e sulle sei tavole laterali le figure di sei santi; nelle altre sovrapposte ed in quelle della base altre mezze figure di Santi. In basso leggesi la seguente iscrizione: OPVS · FACTUM · VINCENCIE · COMISSIONE · MAGNIFICI · LVDOVICI · DE · CHIEREGATIS · AN · MCCCC QUARTO XII INDICIONE. [1] Le carni di queste figure sono condotte con tinta debole rosea-chiara, come sono deboli i toni locali dei colori delle vesti. Le forme sono difettose, il disegno monotono e la pittura nell'insieme difetta anco di rilievo. Sembra a noi che a questo pittore Vicentino si possano attribuire altre quattro tavolette della stessa Galleria, rappresentanti alcuni fatti della vita di San Silvestro Papa che sono invece indicate come lavoro di Scuola Giottesca, [2] come crediamo che a

Galleria Municipale di Vicenza.

[1] Il dipinto è indicato col num. 4. Le figure sono di piccole proporzioni.

[2] Sono indicate coi numeri 4, 5, 6 e 7.

lui possano attribuirsi le sedici figurette di Santi che trovansi nella base e nella parte superiore d'un'áncona dipinta da Paolo da Venezia, che trovasi in quella stessa pinacoteca in Vicenza[1] e della quale avremo occasione di parlare discorrendo dei pittori della Scuola di Venezia. Così pure crediamo possa attribuirsi a lui un' altra tavola colla Madonna seduta in trono su cuscino dorato, dietro la quale è steso un panno rosso lavorato con fiori dorati.[2]

Chiesa di San Giorgio in Velo d'Astico.

Nella chiesa di San Giorgio in Velo d'Astico nel Vicentino abbiamo notato con gli stessi caratteri una tavola, molto danneggiata, che trovasi sull'altare della prima cappella a sinistra entrando in chiesa. Nel mezzo havvi la Madonna col Putto e nei lati i santi Antonio abate, Giorgio, Biagio e Martino. Nella parte superiore la Madonna con Cristo in croce e San Giovanni. In basso leggesi: HOC OPUS FECIT FIERI BONENCONTRVS QAM DNI ANDREE DE PIONE DE VELL[O] DE MESE SETEMBRIS MCCCC OCTAVO.[3] Nel mezzo della vasta cappella vedesi Nostro Signore e dalle parti i quattro Evangelisti chiusi nelle solite decorazioni. Nelle lunette delle pareti vedesi con molte figure, ma anche molto rovinata, una Crocifissione, un San Giorgio anche più rovinato, che uccide il drago, la Natività di

[1] Sono del pittore vicentino le mezze figurette nella base rappresentanti San Felice, San Leccio, Sant' Eufemia, San Francesco, Sant' Antonio, Sant' Innocenzio, San Carpo e un altro Santo con la bandiera. Quest' ultimo ha sofferto e porzione del colore è caduta. Nelle due cuspidi ai lati sono rappresentati in figurette intere, San Giovanni Battista e la Madonna, ed in quella di mezzo, le mezze figure di Santa Appollonia, San Cristoforo col Putto in spalla, Santa Caterina, Santa Scolastica e San Benedetto, e nella cima San Gallo vescovo. Questo ancora è indicato col num. 56.

[2] Le figure sono di piccola dimensione, ed è indicato nella Galleria col num. 10.

[3] La parte inferiore del quarto C manca. E ci pare evidente, per questa iscrizione, che la cappella fosse di patronato della famiglia Pione di Velo.

Nostro Signore, la sua Morte e la Resurrezione. Pitture male ridotte anche queste e di scarso valore artistico, ma che sembrano opera della stessa mano di chi fece la tavola. Ed è a notare come Vicenza non presenta di questo periodo migliori esempi, pure trovandosi a mezza via tra Padova e Verona, dove il grande fiorentino lasciò così nobili esempi dell' arte sua, e dopo di lui anche l' Aldighieri e Iacopo, pittori veronesi seguaci di quella maniera.

Bassano.

Nella vicina città di Bassano ci fa conoscere il Verci come un tempo nella chiesa di San Francesco vedevansi pitture rappresentanti imprese fatte da Eccellino il Balbo, tra le quali una con un cavaliere inginocchiato (che supponevasi essere Eccellino) davanti a Maria Vergine con altri personaggi ai lati. E sotto vi era la seguente iscrizione. ANNO DOMINI MCLXXVI · GUIDUS · BON · ONIENSIS · PINGEBAT. E nella stessa chiesa ricorda altre pitture del secolo XIII rappresentanti San Francesco e Sant' Antonio con sotto due iscrizioni, dalle quali si riconosceva che il primo di questi Santi fu dipinto nell' anno 1209, il secondo nell' anno 1230. Racconta pure che in una pergamena dell' anno 1233 è ricordato un Martinello pittore, senza poter asserire però che esso sia l' autore delle due immagini qui sopra ricordate. Egli menziona atti notarili dell' Archivio di Bassano degli anni 1262 e 1268, i quali attestano che un portico ed una parte del palazzo del Comune erano dipinti. Il portico è pure menzionato in un inventario del 1293. E ancora ci fa conoscere che in un istrumento rogato nel 1290 figurano tra i testimoni due pittori, un maestro Marco ed un maestro Agostino, figlio il secondo di maestro Martino. Ricorda inoltre un' antica immagine della Vergine col Bambino in braccio, dipinta sul muro dell' oratorio che era presso la Porta Nogarola, chiamata poi

delle Grazie, la qual pittura era del secolo XIV, un' altra che suppone dello stesso tempo nella chiesa di Maria Vergine nel Borgo Leone ed una terza nella sagrestia della detta chiesa. E continuando ricorda altre pitture nella chiesa di San Francesco, le quali da una iscrizione che era sopra la porta della chiesa, risultavano fatte nel 1306. Altre pure menziona nel chiostro di quel convento, delle quali ci dà anco il soggetto. [1] In oggi la pittura più antica che noi abbiamo in Bassano, è quella a suo luogo ricordata del pittore Guariento Padovano. [2]

[1] Vedi Verci, op. cit., pag. 2-15.

[2] Vedi sopra, pag. 195 e seguenti.

---

# CAPITOLO OTTAVO.

## PITTORI LOMBARDI E PIEMONTESI.

---

Prima di discorrere della vicina Venezia, per passare poscia nel mezzogiorno d'Italia, abbiamo creduto opportuno di continuare i nostri studii nelle altre provincie del settentrione, incominciando da Milano, come la città più importante della Lombardia. Per le opere d'arte che precedono il secolo XIV, vedasi rispetto a Milano, quanto si disse nel volume primo, da pag. 15 a pag. 273. Prendiamo oggi occasione d'indicarne alcune altre, le quali non furono da noi ricordate in quel primo volume. Un esempio di pittura, o meglio d'avanzi di pittura dei primi tempi, l'abbiamo sulla tomba dell'abate Guglielmo Cotta, nel monastero di Sant'Ambrogio di quella città. Essa è del 1267, come rivelasi dalla seguente iscrizione: DOM . GULLM . COTTA . ABBAS . SCT . AMBROXI . OBIIT . MCCLXVII . XII . ENTRANTE . MENSE . OCTOBRIS, [1] che leggesi sul davanti della tomba, su cui vedonsi grafite le tracce della figura del defunto, mentre sul muro dell'arco sono gli avanzi d'una pittura rappresentante la Madonna col Putto, dinanzi alla quale stanno le figure d'un Vescovo e d'un frate in preghiera. Ai lati dell'arco sono pure rimasti pochi

Monastero di Sant' Ambrogio in Milano.

[1] Il signor Girolamo Calvi, scrivendo *Sullo stato delle Belle Arti in Milano*, Milano, 1860 a pag. 5, dice d'aver letto l'anno 1257.

indizii delle figure d' un Angelo per parte librati a volo, e superiormente un Santo Vescovo in atto di benedire e un' altra figura di Santo. Queste, quasi per dire rovine pittoriche, sono condotte sopra un fondo giallastro con stelle bianche. [1] Nella lunetta sopra la porta sono i resti della mezza figura di Nostro Signore benedicente, quale è descritto nell' Apocalisse, colle spade cioè che gli escono dalla bocca e col libro in mano. Nella chiesa di Sant' Ambrogio si vanno scoprendo, sotto la calce delle pareti, altri dipinti, di cui erano primitivamente adorne. Taluno di questi sembra possa attribuirsi all' undecimo o dodicesimo secolo, ma sono così mal ridotti, da lasciar poco margine a un sicuro giudizio. [2]

Monastero Maggiore in Milano.

In una torre rotonda presso il Monastero Maggiore abbiamo visto altri dipinti, tra cui le figure d' alcuni Santi Martiri affacciati alle finte inferriate della rispettiva prigione, un Arcangelo Michele dipinto sotto una finta nicchia col drago sotto i piedi, e sette altre figure di Santi, tra cui abbiamo potuto riconoscere quella di San Francesco. In un altro dipinto è rappresentato Cristo crocifisso, ma coi piedi separati, con sotto la Madonna da un lato e San Giovanni dall' altro, cui tengon dietro San Francesco che riceve le Stimate e San Giovanni Battista, con altri otto Santi, tra cui gli apostoli Pietro e Paolo. Sono anche queste rozze pitture a tempera coi consueti caratteri della fine del secolo XII e dei primi anni del successivo, come più o meno riscontrasi in tutti i dipinti di quel periodo. [3] Ed avremo

[1] Le aureole, come di consuetudine per quel tempo, sono in rilievo e dorate.

[2] Lo stesso carattere hanno pure una Madonna col Putto, ed un Santo in uno dei pilastri a sinistra entrando.

Altri dipinti dello stesso tempo.

[3] Le aureole sono alquanto rilevate e dorate. Il Giulini parla di questi ed altri dipinti a pag. 842 e successive del vol. I delle sue *Memorie di Milano.* A pag. 81 del vol. VIII, ricorda una pittura del 1251,

occasione di vedere, come anche in Milano i pittori paesani del tempo si mostrino quasi incuranti dei progressi fatti col mezzo di Giotto, la cui fama era pur giunta in quella città, una volta che ci è noto come fosse quel maestro mandato dal Comune di Firenze ai servizi d'Azzone Visconti.[1] A questo proposito si potrebbe forse rispondere che, essendosi Giotto fermato poco in Milano, l'arte sua non potè stabilire così salde radici, da rimuovere affatto dalle vecchie pratiche e dai vecchi metodi l'arte che in quel paese fioriva alla venuta sua. Nè serio mutamento portò all'arte prevalente in Milano neppure quel Giovanni da Milano, che abbiamo veduto educato all'arte in Firenze, di cui prese la cittadinanza e che troviamo più tardi con altri pittori a Roma, occupato a dipingere nel Vaticano ai tempi d'Urbano V, dal 1367 cioè al 1370.[2] E quantunque il Vasari, che ignorava la gita di lui a Roma, ci racconti che lasciava la Toscana, dopo esser stato in Assisi, per recarsi a Milano, ove dopo aver lavorato molte opere a tempera ed a fresco moriva,[3] noi dobbiamo pur dire che fino ad ora non si conosce che cosa sia avvenuto di lui dopo la sua presenza in Roma.[4] E dacchè torna acconcio, dobbiamo fare la stessa osservazione per Stefano Fiorentino, di cui

rappresentante l'ingresso in Milano di Papa Innocenzio IV, mentre a pag. 199 ricorda il ritratto di Martino della Torre eseguito sul muro del Cimitero di Chiaravalle. A pag. 209 ricorda dell'anno 1245 il ritratto di Filippo della Torre, e finalmente a pag. 342 un altro ritratto di Olrico Scaccabarozzo arciprete della chiesa Maggiore di Milano, eseguito nell'anno 1280, insieme con un codice. Nel chiostro del convento di Gallarate ricorda un altro dipinto del 1309, rappresentante la Vergine che allatta il Bambino, con ai lati due stemmi della famiglia Orsini, e nella parte inferiore altre due figure oramai ridotte irriconoscibili.

[1] Vedasi il nostro vol. I, *Vita di Giotto* a pag. 581.

[2] Vedasi vol. II, *Vita di Giovanni da Milano*, a pag. 102 e seg.

[3] Vedasi Vasari, vol. II, pag. 120.

[4] Vedasi il vol. II di questa edizione, *Vita di Giovanni da Milano*, pag. 104-105.

lo stesso Vasari racconta, che andato a Milano v' incominciasse per Matteo Visconti molte cose che non potè finire.[1] Comunque sia, quello che per noi è certo si è che a Milano pure, quantunque città anche allora delle più importanti e non povera d' opere d' arte d' ogni genere, si può affermare con verità, per quanto oggi ci consta, che l' arte procedette sempre per la via iniziata e percorsa dai vecchi pittori del paese.

Museo di Brera a Milano.

Novella testimonianza di ciò noi l' abbiamo in alcuni dipinti murali trasportati su tela provenienti dalla demolita chiesa di Santa Maria de' Servi, ed ora collocati nel Museo di Brera. Uno di essi stava sulla tomba eretta alla memoria di Teodorico di Coira colla seguente iscrizione: HOC OPUS FECERUNT FIERI ENRICUS ET REINARDUS P̄ AĪA TEODORICI DE COIRA QUI OBIIT SUB ANNO MCCCLXXXII SEPTEBRIS. SYMON DE CORBETA FECIT.[2] Questo affresco, artisticamente scadente e danneggiato, rappresenta in grandezza naturale la Vergine seduta da una parte col Putto in braccio. Presso di lei insieme con San Giorgio sono rappresentate Santa Caterina d' Alessandria e un' altra figura di Santa. Nel mezzo invece e di profilo vedesi vestito da guerriero inginocchiato ed orante dinanzi alla Vergine Teodorico da Coira. Gli altri affreschi, molto mal ridotti, rappresentano la Vergine seduta in trono col Putto, e nella parte inferiore due figure, in gran parte mancanti del colore, in atto di pregare, nonchè una Santa colla spada, ritta in piedi sotto una nicchia,[3] San Francesco che riceve le Stimate e San Cristoforo che passa un fiume col Bambino Gesù

[1] Vedasi Vasari vol. II, pag. 17, *Vita di Stefano Fiorentino*, ed il nostro vol. II, pag. 92, *Vita di Stefano Fiorentino*.

[2] Questo affresco fu illustrato dal signor Michele Caffi. Vedasi *L'Amico Cattolico*, Milano, 1845, e la *Guida di Milano per gli Scienziati*, tomo II, pag. 212.

[3] Manca della testa col collo.

sopra le spalle, che è l' affresco meno scadente e meno danneggiato.

Qualche altro esempio di pittura, sempre però assai male ridotto, viene di tempo in tempo a scoprirsi sulle pareti di altre chiese o ex-monasteri, sotto il bianco della calce che le copre, ma quelle che abbiamo vedute son troppo povera cosa da essere ricordate.

Abbazia di Chiaravalle presso Milano.

Nell' abbazia di Chiaravalle, posta a poca distanza da Milano, trovansi nella cupola, ma in cattivo stato di conservazione, alcuni dipinti, tra cui il resto d' una Annunziazione, ed uno colla morte della Madonna distesa sul letto, attorno al quale vedonsi gli Apostoli compiere l' ultimo ufficio, mentre nella parte superiore è dipinto Cristo in atto d' accogliere l' anima della Madre. Un altro dipinto rappresenta la Madonna portata dagli Apostoli al Sepolcro, e un ultimo coll' Incoronazione sua in cielo, che è l' affresco peggio ridotto di tutti. Altri resti di pitture vedonsi sulle mura del cimitero, ma in condizione tanto rovinata da non poter riconoscere che cosa rappresentino.[1]

Il Rosini crede di vedere in questi affreschi i caratteri giotteschi di Giovanni da Milano. Questi avanzi, ognor più deperiti dopo che il Rosini gli ebbe a vedere, non rivelano a parer nostro la mano di Giovanni da Milano, ma quella piuttosto d' un pittore che sotto certi rispetti segue la maniera che abbiamo veduta nei dipinti del Corbetta e che in Lombardia si riscontra anche in altre opere di quel tempo. Che se con gli anni si scoprissero memorie di pittori od opere aventi le qualità della scuola di Giotto o dello stesso Giovanni da Milano, seguace di

[1] Questi dipinti sono descritti anco dal Rosini nel vol. II, pag. 202 della sua *Storia*, e oltre di lui può vedersi Michele Caffi, *Illustrazione dell' Abbazia di Chiaravalle*, Milano, 1842, pag. 48 e seguenti.

quella maniera, noi non potremmo anche in tal caso ripetere se non quello che già abbiam detto a proposito dei pittori Padovani, e cioè; che se anche valsero a migliorare la tecnica esecuzione o la forma, tuttavia non ebbero, nè le opere del grande fiorentino nè quelle dei seguaci suoi, influenza bastevole a mutare nei pittori lombardi l'indirizzo della vecchia scuola, in cui s'erano educati.[1]

Chiesa di Santa Maria Maggiore in Bergamo.

In Bergamo il più antico dipinto a noi noto è una grande pittura murale, non integra nella sua parte superiore, che trovasi nella chiesa di Santa Maria Maggiore. Rappresenta l'albero di San Bonaventura, detto da lui albero della vita, fatto dipingere nel 1347 da Guido de Suardi.[2] Questa pittura è talmente guasta dal ridipinto da non prestarsi più ad un sicuro giudizio; ma quando si dovesse giudicare da quel che resta, a noi sembrerebbe di scorgervi tanto nella composizione, quanto nella forma delle figure, la continua-

Pittori dei secoli XI, XII e XIV.

[1] A Galliano d'Erba presso Villincino ci si dice esservi dipinti dei secoli XI e XII; a Pozzuolo presso Gorgonzola nell'ex-convento di San Francesco sono pitture coi caratteri del secolo XIV, come anche a Cartaregina presso Crescenzago. Il Lanzi nel vol. IV, pag. 177, riferisce, che, senza partirsi da Milano, si veggonò nella sagrestia de' Conventuali ed in varii chiostri pitture del secolo XIV senza notizia di certo autore, il più delle volte conformi alla maniera fiorentina, e talvolta ancora di uno stile nuovo, originale, non comune ad altra scuola d'Italia. Queste qualità noi non le abbiamo fino ad ora riscontrate nei dipinti che abbiamo veduti in Lombardia.

[2] Presso il tronco della Croce vedesi il Santo inginocchiato, avendo ai lati la Madonna, San Giovanni ed altri Santi frati con rotoli nelle mani. Fra i rami dell'albero sono rappresentati fatti tolti dal Nuovo Testamento, incominciando dall'Annunziazione a Maria sino alla sua morte. Nella parte inferiore, sopra finto cartello, havvi una lunga iscrizione, tutta rinnovata sull'antica, la quale dice che il dipinto fu eseguito per incarico avuto da Guido de' Suardi nell'anno 1347. Questa iscrizione è riportata da Pasino Locatelli nel suo libro degli *Illustri Bergamaschi*, studi critico-biografici, Bergamo, 1867, pag. 13. Il conte Tassi discorrendo dei *Pittori Bergamaschi*, Bergamo, 1776, vol. I, pag. 2-6, ricorda un pittore dell'anno 1296 col nome di maestro Guilelmo, e suppone che il dipinto or ora descritto sia d'uno scolare di lui.

Guilelmo pittore del secolo XIII.

zione del modo in uso presso i vecchi pittori che più o meno fiorivano dappertutto nel secolo XIII e in una parte del secolo successivo, e che qui vediamo aver continuato anche dopo la morte di Giotto.

Sul finire del secolo XIV troviamo in Bergamo un Paxino, pittore, figlio di messer Alberto da Nova, cittadino Bergamasco e pittore. Il Tassi ricorda alcuni pagamenti fatti a Paxino o Pecino da Nova, per pitture sue e per restauri fatti alle altrui, nella chiesa di Santa Maria Maggiore di Bergamo negli anni 1363-64, 1368-69 e 1389. Ricorda inoltre la commissione data a quel pittore da Galeazzo Visconti di dipingere le armi di Francia sulla facciata del palazzo e delle torri di Bergamo nell' anno 1394, e come fra gli scolari suoi si trovasse un Bartolommeo figlio di Isnardo Degaldi di Comenduno, cittadino bergamasco, il quale a 13 anni era dal padre affidato al pittore, affinchè per otto anni lavorasse con lui. E finalmente ricorda come nel 15 giugno dell' anno 1403 cessasse Paxino di vivere. Da un atto notarile del 1409 siam venuti a conoscere la contesa sorta sulla proprietà d' un' àncona dipinta da Paxino per la chiesa di San Lorenzo di Brescia, nel qual documento Paxino da Nova è chiamato nell' arte « Summe providum et expertum », e di lui si conosce che abitava in borgo Sant' Andrea a San Michele del Pozzo Bianco, dove teneva bottega.[1] Il Tassi ricorda ancora un Pierino da Nova, che crede sia un altro pittore della stessa famiglia, anzi fratello di Paxino e afferma, che costui è pure ricordato nei libri della antica fabbriceria di Santa Maria Maggiore in compagnia di Michele di Ronco da Milano, il cui nome si trova menzionato dall' anno 1379 al 1409.[2]

Pietro fratello di Paxino

[1] Ved. Tassi, op. cit., pag. 2-6, e Locatelli, op. cit., pag. 12-17, i quali ricordano ancora un Pietro pittore fratello di Paxino che morì nel 1409.

[2] Tassi, op. cit. Il signor Michele Caffi, avendoli consultati, dice

Pitture nelle pareti interne del campanile.

Nella stessa chiesa, in una delle antiche cappelle ora ridotta a campanile, vedonsi altri avanzi di affreschi che rappresentano il primo, la Vergine col Putto seduta tra i Santi Bartolommeo, Cristoforo e due altri Santi, uno dei quali presenta un giovane signore; e il secondo la Vergine col Bambino, dinanzi alla quale vedesi inginocchiata in atto di pregare una giovane figura d'uomo, presentata da un Santo insieme con altri due, uno dei quali è San Francesco. Un terzo dipinto rappresenta la Madonna con Santi, un altro l'Adorazione dei Re Magi, e finalmente un ultimo la Madonna col Putto ed altri Santi. [1] Le figure non mancano di una certa regolarità di forma, quantunque abbiano il contorno alquanto duro e tagliente. Il colorito è a tinte calde, rossiccio nelle carnagioni, ma alquanto monotono; tutti questi affreschi mostrano d'essere stati eseguiti alla stessa maniera, ed hanno caratteri che appartengono a lavori della fine del secolo XIV.

Galleria Carrara in Bergamo.

Due scompartimenti con affreschi migliori di quelli descritti furono staccati dalla ex-chiesa di San Francesco e trasportati nella Galleria Carrara. Uno di essi rappresenta di profilo la Vergine seduta in trono da un lato col Putto in braccio, e diritte in faccia a lei le figure di Santa Caterina d'Alessandria e San Francesco, mentre sul davanti vedonsi, a lei rivolti e presentati dai Santi, due guerrieri inginocchiati in atto di pregare. [2] L'altro rap-

che il nome di Paxino da Nova deve esser derivato dall'essere stato malamente letto il nome di Pierino da Nova.

[1] Le figure sono press'a poco di proporzioni naturali, ma oltre che mancano qua e là del colore, l'ultimo di questi affreschi è anche manchevole della parte inferiore.

[2] Dall'iscrizione abbiamo rilevato con difficoltà il solo anno 1372 e la data 19 agosto, ma tale iscrizione, fu copiata anni addietro, nella seguente forma: « MCCCLXXXII DIE xviiij augi hic iacet nobiles et egregii viri magnifici Bartholomeus et Francischus, fres et filii qda dni Rodulphi de Cazanis. . . . . »

presenta, pure di profilo e da un lato, la Vergine seduta col Putto, in atto di benedire un guerriero ed un giovanetto che gli sono presentati da una Santa Regina e martire e da San Bartolommeo. I caratteri di queste figure, dalle forme svelte, danno all' insieme di esse aspetto piuttosto gentile anco per la tinta calda del colore, pei contorni precisi e la tecnica esecuzione abbastanza accurata. Eguali caratteri si riscontrano in una figura della Madonna col Putto, che si vedeva dipinta dentro un ovale sopra la porta esterna della chiesa di Santa Maria Maggiore, dal lato del Duomo. Questo dipinto trasportato su tela vedesi presentemente, ma alquanto rovinato, nella sala dell' amministrazione del Pio Luogo detto della Misericordia, ed è pittura attribuita a Paxino da Nova, che, come abbiamo veduto, lavorò per la detta chiesa, sul finire del secolo XIV. [1]

Pio luogo detto della Misericordia in Bergamo.

Si vorrebbe che Michele di Ronco poco innanzi ricordato fosse Michele da Milano, di cui fa parola anche il Vasari come d' uno scolare di Agnolo Gaddi. [2] Ma se i dipinti ricordati mostrano i caratteri di lavori eseguiti sul finire del secolo XIV o nella prima parte del successivo, non ci sembra però di vedere in nessuno d' essi la maniera d' uno scolare del Gaddi. Nè è da

[1] Dal defunto conte Secco Suardo di Bergamo abbiamo avuto la notizia, che, oltre la Vergine col Putto rimasta al suo posto fino al 1866, erano dipinte inginocchiate, a mani giunte, anche due figure di devoti che pregavano. Ma come erano in gran parte manchevoli e minacciavano cadere insieme coll' intonaco, così potè salvare una sola testa che noi abbiamo veduta a Bergamo in casa di lui. In Bergamo abbiamo pur veduta una rozza pittura del secolo XIV e dei primi anni del successivo, ed è un affresco rappresentante, entro un cerchio variopinto, Cristo benedicente, col mondo nella sinistra mano ed alcuni serafini al fianco. Più in basso havvi la Salutazione angelica, e nel mezzo, sopra un prato fiorito, Angeli che fanno musica. Quest' affresco era sulla facciata di una casa, anticamente chiesa, che trovasi nella contrada di Sant' Andrea.

Casa nella contrada di Sant'Andrea in Bergamo.

[2] Vedi Vasari, op. cit., vol. II, pag. 156, Lanzi op. cit., vol. IV, pag. 177, e Rosini, op. cit., vol. II, pag. 205-206.

credere che Michele da Milano menzionato dal Vasari possa essere il pittore Michelino, di cui parla il Lomazzo e che visse nella prima metà del secolo XV. [1] Il conte Giorgio Giulini parla nelle sue *Memorie* di Michelino come d' un celebre pittore d' animali, e ricorda inoltre un quadro di lui rappresentante contadini e contadine che ridono, e che fu spesse volte copiato. Egli però aggiunge ancora che Michelino non era molto abile a riunire prospetticamente cogli edifizi le figure. [2] Anche l'Anonimo ricorda d' aver visto in casa di M. Gabriel Vendramin che « El libretto in quarto in cavretto con li animali coloriti fu de mano de Michelino Milanese. » [3] Il Giulini ci fa conoscere che Michelino fece il ritratto di Giovanni Maria Visconti che regnò dal 1402 al 1412.

Palazzo Borromeo in Milano.

Nel secondo cortile del palazzo Borromeo vedevansi un tempo affreschi che portavano la seguente iscrizione: MICHELIN. P. [4] Questi dipinti andarono rovinati nel 1848, quando il palazzo divenne alloggiamento militare austriaco. Presentemente però, in un angolo a destra nel secondo cortile, abbiam potuto vedere mediante una scala, entro una specie di ripostiglio, alcuni avanzi di pittura a fresco che rappresenta una gita di piacere sull'acqua d' una comitiva di 14 persone fra uomini, donne e fanciulli, tutte imbarcate sopra un naviglio. A poppa siede il più attempato, che è figura grossa e corpulenta, con un falco sul pugno della mano. Presso di lui, ma veduta quasi interamente dal dorso, havvi una figura di donna, mentre nel centro del legno vedonsi di pro-

[1] Vedi Giov. Paolo Lomazzo, *Trattato della pittura*, ec., in-4. Milano, 1884, vol. VI, pag. 359.

[2] Il conte Giulini, nelle sue *Memorie*, Milano, 1795, libro XI, pag. 434, non fa che seguire il Lomazzo.

[3] Vedi Anonimo, op. cit., pag. 81.

[4] Così assicurava di aver letto il pittore Gaetano Cattaneo, e come lavoro di Michelino li ricorda anco il Calvi, op. cit., pag. 124.

spetto molte giovani signore e due giovanette per prime. Compie la scena la figura d' un giovanotto diritto in piedi con una mano sulla testa d' un levriero, dietro il quale sono altre figure vestite signorilmente con abiti del tempo. Al timone sta un uomo rappresentato di prospetto e presso di lui un secondo, ma entrambi coll'apparenza di servi. Il legno è mosso dal vento che gonfia le vele e stende la bandiera collocata presso il capo della brigata. Sull' acqua volano uccelli e vedesi in distanza una torre circondata da uno steccato con punte, mentre più lontano ancora vedesi un monte, sul quale è fabbricata una seconda torre. L'autore del dipinto mostrasi studioso della verità della rappresentazione; le forme delle figure sono piuttosto piene e rotonde, franco il disegno, nè manca di certa vigoria il colorito. Le proporzioni delle figure, i loro lineamenti corrispondono all' età rispettiva, e la foggia del vestire, al sesso ed alla rispettiva condizione, onde s'affaccia spontanea la domanda se questa brigata non rappresenti la famiglia Borromeo ordinatrice del quadro. [1]

In una sala terrena, cui s'accede da questo cortile, si vedono, e sempre in una verde campagna con alberi parallelamente disposti, cinque figure di donna riccamente vestite col capo coperto da berrettoni a foggia di turbante, giocare alla palla. Una d'esse con un' assicella nella destra e la sinistra mano sollevata, sta guardando la palla da lei gettata alle quattro sue compagne che le stanno di contro, e che rialzate alquanto con le mani una parte delle loro lunghe vesti sono in aspettazione di riceverla per rimandarla.

Poco lungi havvi una brigatella di quattro altre giovani con un uomo, tutti riccamente e nella stessa foggia

[1] Le figure sono di grandezza naturale.

vestiti, intesi a giuocare, il quale con un ginocchio a terra e sopravi la mano destra, ha per metà sollevato l'altro braccio con la palma distesa, sulla quale una delle giovani sta per battere con la mano, mentre le altre, pure ballando, sono come in atto di battere ciascuna sulla palma della vicina compagna. [1]

Il terzo gruppo più scolorito dei precedenti è anche formato da cinque figure sempre riccamente vestite, di uomini e donne che seduti giuocano alle carte. La scena è chiusa dal cielo rosseggiante, sul quale spiccano colline in lontananza con una più alta nel mezzo, sul cui culmine vedesi un castello. Le figure sono alte e svelte di forma, con lineamenti e specie coi profili del viso molto studiati e non privi d'espressione. Il disegno è diligente, ma l'insieme sente del convenzionale come apparisce convenzionale il modo, onde fu rappresentato il fondo. Questo secondo dipinto sembra essere stato eseguito dopo l'altro, ma tutti e due hanno come pittura le stesse qualità dell'arte locale della prima metà del secolo XV, ma ancora mostrano, come si notò, essere stati eseguiti da mano diversa. Questi dipinti non mancano d'importanza, perchè ci rivelano e la foggia di vestire dei ricchi di quel tempo ed il genere di sollazzi, cui essi s'abbandonavano. [2]

Cappella Caracciolo del Sole nella chiesa di San Giovanni a Carbonara in Napoli.

A pag. 563 del volume primo noi abbiamo ricordato in una nota un altro pittore milanese, Leonardo da Besozzo, ossia da Bisuccio; come l'autore dei dipinti esistenti in Napoli nella cappella Caracciolo del Sole nella chiesa di San Giovanni a Carbonara. Nell'interno sopra la porta è rappresentato in proporzioni maggiori del naturale Nostro Signore che incorona la Vergine,

[1] Le figure hanno la grandezza naturale.

Castiglion d'Olona.

[2] Un genere consimile di decorazione, però rozzamente dipinto, abbiamo veduto in Castiglione d'Olona nel palazzo Castiglione.

e fra loro il Dio padre in atto di avvicinarli, circondati da quattro giri di Angeli, alcuni coi gigli, altri colla spada ed altri che suonano e cantano. Più in basso, da un lato vedonsi frati e dall' altro personaggi che vuolsi siano ritratti tolti dal vero. Presso la porta dentro un tondo vedesi in chiaroscuro il busto d' uno della famiglia Caracciolo, nudo, colle braccia incrociate, indicato per Sergianni Caracciolo, quale fu trovato nella notte, in cui fu ucciso a tradimento in Castel Capuano per mandato di Corella Ruffo duchessa di Sessa. Le altre pitture di questa cappella rappresentano quattro storie della vita della Madonna, non che la figura del Salvatore e quelle di molti Santi Vescovi in numero di 24. Più sotto vi sono alcune storie cavate dalla leggenda della Santa Conversione dei frati Eremitani di Sant' Agostino. All' esterno della cappella, ai lati del monumento di Re Ladislao, vedesi sulle pareti la pittura di San Giovanni Battista e di Sant' Agostino Vescovo, sotto il quale leggesi: « Leonardus de Besuccio de Mediolano hanc capellam et hoc sepulcrum pinxit. »[1]

Oltre queste figure di Santi, anco i dipinti della cappella hanno molto ed in più maniere sofferto; mancano in parte del colore, o sono oscurati o alterati qua e là nelle tinte dal restauro. Il colorito, laddove può vedersi originale, è di tinta piuttosto chiara, ma la pittura difetta di rilievo. Le forme sono pure difettose, quantunque la tecnica esecuzione sia accurata e precisa, e dimostri una maniera più propria del pittore di pergamene che d' uno d' affreschi su grandi spazii. La parte più conservata è quella sotto l' Incoronazione della Ver-

[1] Il primo a riportarla fu Luigi Catalani nel suo *Discorso sui Monumenti patrii*, in-8, Napoli, 1842. Anco questa iscrizione venne ripassata con colore, come fu in parte anche la figura di Sant' Agostino vescovo, mentre tutta rinnovata è quella di San Giovanni Battista.

gine, ove sono i ritratti della famiglia Caracciolo, vestiti coi ricchi e signorili costumi del loro tempo. È certo ad ogni modo che questo è per noi uno dei più importanti lavori di pittura della Scuola Lombarda di quel tempo. Intorno a questo pittore Leonardo altre notizie furono pubblicate in questi giorni, con la dottrina e il sapere che gli sono propri, dal professore Ferdinando Gregorovius, illustrando pei Lincei una pianta iconografica di Roma, pertinente a questo pittore milanese [1] e dal dotto storico trovata a Monaco di Baviera entro un codice della collezione Morbiana. Ricordando in tale memoria i dipinti, di cui è parola, giustamente osserva il Gregorovius che leggendo nella *Guida di Napoli* come giusta l'iscrizione [2] posta sotto la figura di Sant' Agostino il Bisuccio ornasse anco d'oro il monumento di Re Ladislao, morto nel 1414, egli venisse nella persuasione che detto pittore si fosse occupato in San Giovanni a Carbonara anche prima d'eseguirne gli affreschi, poichè servendo la cappella di tomba alla famiglia de' Caraccioli poteva ben dipingerla prima della morte di Sergianni avvenuta nel 1432. Comunque sia, i caratteri degli affreschi designano questi come un lavoro appartenente appunto alla prima metà del secolo XV, nè di questo pittore Milanese, che a noi consti, si hanno maggiori notizie.

Troviamo pur ricordato nell' anno 1404 un altro pittore che è Michele de' Mulinari, indicato come uno degli autori delle pitture sui vetri del Duomo di Milano, e si dice vivente ancora nell' anno 1420. [3] Il

[1] Essa è la seguente: Leonardo da Bisuccio de Mediolano auro ornavit. Vedi *Atti della Reale Accademia dei Lincei* (anno CCLXXX 1882-83). *Una pianta di Roma delineata da Leonardo da Besozzo Milanese*, Memoria del socio Ferdinando Gregorovius. Roma, coi tipi del Salviucci, 1883.

[2] Ivi, pag. 6 e 7.

[3] Vedi Calvi, op. cit., pag. 120 e 129. Nella sagrestia dei canonici del Duomo di Milano, chiusa entro un armadio, abbiamo veduta una

Duomo di Milano.

Chiesa di Santa Maria Podone in Milano.

Calvi fa inoltre menzione di una pittura murale nella chiesa di Santa Maria Podone in Milano, rappresentante la Vergine col Figlio fra Santa Caterina e Sant'Ambrogio, tenuta opera dello stesso pittore, la quale staccata insieme con la parete fu trasportata nell'ultima cappella a sinistra entrando, e impropriamente collocata in una pesante e barocca cornice di marmo.[1] L'affresco, oltre aver patito danno nel trasporto, ne patì ancora per essere stato ridipinto, di modo che è ben difficile presentemente poterne dare giudizio. A Michele Mulinari attribuisce anco gli affreschi da noi esaminati in casa Borromeo, e vuole che sia lo stesso Michele ricordato dal Vasari come scolare di Agnolo Gaddi.[2] Ma da quanto abbiamo veduto e per quanto a noi sembri, nessuna particolarità formale o d'esecuzione si riscontra in quei dipinti che ricordi la Scuola Fiorentina dei Gaddi. Re-

tavola, dove su fondo dorato è dipinta la Madonna seduta in trono col Putto diritto in piedi sulle ginocchia che benedice colla destra, mentre coll'altra mano tiene il mondo. Dietro al trono tre Angeli sostengono un drappo colorato, e nella parte inferiore, fatta o malamente rifatta con scrittura moderna, leggesi: MCCCCXVIIJ Micha... de Besatio. Dall'altra parte della tavola è dipinta la Presentazione del Bambino al Tempio. È questa una pittura molto alterata dal restauro, motivo pel quale non possiamo dire altro se non che sembra essere lavoro del secolo XV, con una certa rassomiglianza con le poche pitture che di quel periodo abbiamo vedute a Milano.

[1] Vedi Calvi, op. cit., pag. 122 e 123, ove si racconta ancora che al basso della pittura si leggevano quattro cifre numeriche, di cui le tre prime non ammettono alcun dubbio, essendo solo alquanto incerta l'ultima, sicchè potrebbe indicare l'anno 1371, ma più facilmente 1374; soggiungendo doversi deplorare che non siano leggibili i resti di alcune lettere che vi stavano sopra, prima delle quali pare ci fosse l'iniziale di Michele. In nota poi aggiunge che le cifre sono state ritoccate dopo che esso le aveva vedute. Racconta inoltre che nella innovazione della chiesa fatta fare in questo secolo dalla famiglia Borromeo, si perdettero le pitture negli specchi delle volte, ove erano sopra fondo azzurro coloriti i dottori della Chiesa, e nelle pareti diverse istorie di Nostra Donna.

[2] Ivi a pag. 121. Il Vasari (op. cit., vol. II, pag. 156) ci dice bensì che Michele da Milano fu discepolo di Agnolo Gaddi, ma non ricorda alcun lavoro di questo pittore Milanese.

sta piuttosto a dimostrare se Michele Mulinari, invece di essere il pittore ricordato dal Vasari, non sia piuttosto un altro pittore Milanese, e forse l'autore stesso dei dipinti in casa Borromeo, se, come si riferisce, era scritto su di essi il nome di Michelin.[1] E il Calvi continua dicendo, che questo Michele de Mulinari da lui creduto scolare del Gaddi possa anco essere l'autore dei dipinti esistenti nella chiesa di San Michele in Monza, dove è rappresentata sopra una parete una cerimonia religiosa.[2]

Chiesa di San Michele in Monza.

Nell'interno d'una chiesa vedesi dipinto un altare, su cui è un calice, presso l'altare un leggìo con sopra un libro aperto ed intorno molti Santi frati in atto di cantare. Nel mezzo del dipinto sta Nostro Signore ritto in piedi che benedice con una mano, mentre nell'altra tiene un libro, avendo da un lato San Giovanni Battista, e dall'altro altri Santi col libro in mano, tra i quali una Regina rivolta ad un Angelo che le indica una delle Sante, dipinta più indietro insieme con altri Santi. Anche questa pittura è talmente alterata dal restauro e dal ridipinto, da non potersi formare esatta idea di quello che fosse un tempo.[3] Se però si dovesse giu-

[1] Come si ebbe a notare innanzi, si è anco da taluni supposto, che questo pittore Michele da Milano, ricordato dal Vasari come scolare di Agnolo Gaddi, fosse quel Michel da Ronco che dipingeva in Bergamo, ed abbiamo anco notato, che le pitture da noi ricordate in Santa Maria Maggiore di quella città, come quella staccata dal muro e portata nella Galleria, mostravano i caratteri e la tecnica esecuzione delle opere dei pittori della fine del secolo XIV e primi anni del seguente: non vi abbiamo riscontrata però la maniera d'uno scolare di Agnolo Gaddi. Così possiamo aggiungere, che non si riscontra tale una rassomiglianza fra le pitture di Bergamo e quelle di Milano, da tenere che siano lavori degli stessi pittori. Non possiamo però mettere innanzi il nome del pittore, mancandoci, come si è veduto, documenti sicuri od opere accertate per poterne fare uno studio.

[2] Calvi, op. cit., pag. 130.

[3] Il Calvi, op. cit., a pag. 130, racconta che questa pittura murale rappresenta la visione, da cui la Regina Teodolinda fu poi mossa ad eri-

dicare da quel tanto che è rimasto d'antico, dovremmo dire che questo affresco rozzamente eseguito mostra caratteri diversi da quelli ricordati nelle pitture di Bergamo, come ancora dai dipinti del palazzo Borromeo a Milano.

Chiesa di S. Abbondio presso Como.

Nella chiesa di Sant'Abbondio, a pochi passi da Como, abbiamo veduto nel coro altri dipinti rappresentanti i fatti della Passione di Nostro Signore; più in basso, le mezze figure degli Apostoli; e nella finta cornice, tra l'ornato, altri busti di Profeti e di Santi. Nella curva dell'abside vedesi la figura di Cristo benedicente, seduto in trono col libro aperto nella sinistra fra la Madonna e San Pietro da un lato, San Giovanni Battista e San Paolo dall'altro. La decorazione è simile a quelle che vedonsi nelle absidi delle chiese dei tempi anteriori. E se la pittura non manca rispetto al tempo d'una certa importanza, si rivela per ogni altro interamente difettosa, rozzamente eseguita e coi caratteri delle pitture del secolo XIV e della prima parte del successivo. [1]

gere il tempio dedicato a San Michele Arcangelo. Questo lavoro, come si notò, molto guasto dal restauro e dal ridipinto, parrebbe eseguito alla fine del secolo XIV o nella prima parte del seguente. Le figure sono di grandezza naturale. Questa maniera si riscontra anche in taluni rozzi dipinti murali, esistenti in Monza nell'antica volta della chiesa di Santa Maria in Strada. Rappresentano una mezza figura di Cristo benedicente con un libro nell'altra mano, posto tra due Angeli e alcuni Santi. Meno rozzamente eseguiti, ma condotti alla stessa maniera appariscono anche gli affreschi della facciata, di cui rimangono poche tracce, e fra i quali va noverata una Salutazione dell'Angelo a Maria. Quanto ai dipinti della cappella della Regina Teodolinda nella Cattedrale di Monza, avremo occasione di parlarne a suo luogo tra le opere dei pittori quattrocentisti.

Chiesa di Santa Maria in Strada.

[1] Anche nella cappelletta di San Michele, dentro l'episcopio, vedonsi resti d'affreschi attribuiti ad un pittore del secolo XIV, che a noi sembrano rozzi dipinti della prima metà del quindicesimo. Rappresentano Cristo benedicente, entro un ovale, con un libro nell'altra mano; e l'Adorazione dei Re Magi, nella quale, presso la Vergine, vedesi inginocchiato un prelato che dovrebbe essere il committente, e dietro di

Palazzo Vescovile di Como.

Ritornando alquanto sul cammino fatto, dobbiamo ricordare Cremona, nella quale città, secondo lo Zaist, fiorivano pittori fino dal 1213; il quale ci racconta che avendo la città riportata a quel tempo una vittoria contro i Milanesi, essa fu rappresentata in pittura nel palazzo di Lanfranco Oldovino, uno dei capi dell' esercito cremonese, come ne fa testimonianza Clemente Flameno nella *Storia di Castelleone.* [1] Ma, mentre lo Zaist ci dà notizia di un Mastro Simon Simone, parrà singolare com' egli affermi che esso sia quel medesimo Simone da Siena, di cui abbiamo già parlato, amico del Petrarca e che altri con pari inesattezza affermarono napolitano, a proposito del quadro che si trova in Napoli nella chiesa di San Lorenzo Maggiore, quando pei caratteri suoi sopra tutto e per la segnatura, *Simon de Senis me pinsit* (*sic*) che vi si legge, è dimostrato opera di Simone di Martino Senese. Nulla toglie del resto che tanto a Cremona, quanto a Napoli abbia potuto vivere in quel periodo un pittore chiamato Simone, senza che esso debba andare

lui la figura d' un giovane. Nel soffitto d' una sala dello stesso palazzo vedonsi tracce d' altre pitture con ornamentazione ed animali, e vuolsi appartengano alla decorazione fatta eseguire dal Vescovo Bonifazio, il quale occupava quella sede vescovile nella metà del secolo XIV. Continuando in questa direzione, abbiamo veduto nella chiesa di Santa Maria in Selva presso Locarno, degli affreschi rozzamente eseguiti, dei quali, i più antichi nella vòlta, rappresentano fra Angeli e Santi l' Incoronazione della Vergine. Nelle lunette sono altre storie della vita della Madonna, i cui caratteri mostrano un lavoro di qualche mestierante vissuto alla fine del secolo decimoquarto o meglio nella metà del successivo. Le altre, benchè egualmente dozzinali, appartengono ad un periodo più moderno. Della stessa maniera, e fors' anco più difettosa e dozzinale, furono scoperti sotto la calce, nella Cattedrale di Lugano, alcuni rozzi affreschi, fra cui quelli rappresentanti San Sebastiano e San Rocco, con sotto il seguente nome del pittore: AMBROXIUS DE MURALTO PINXIT.

Santa Maria in Selva presso Locarno.

Cattedrale di Lugano.

[1] Vedasi Giambattista Zaist, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi.* Cremona, 1774 a pag. 12, vol. I, riportato dal Lanzi, op. cit., vol. IV, pag. 128.

confuso col Senese Simone di Martino, del quale e dei cui lavori abbiamo già parlato nel volume terzo. [1]

Duomo di Cremona.

Cremona ricorda pure un Polidoro Casella, il quale avrebbe fiorito, secondo lo Zaist, nel 1345, [2] ed al quale il Vidoni vuole attribuire le pitture della vòlta di quel Duomo, affermando confortata l'ipotesi sua da un manoscritto del Padre Arisi. [3] In quel Duomo, e precisamente nella vòlta delle crociere, trovansi pitture attribuite al Casella, le quali, oltre all'essere in assai cattive condizioni, si rivelano come un lavoro d'assai scarso valore artistico. Un'altra pittura coi caratteri di quello stesso periodo vedesi nella stessa Cattedrale nell'alto della parete a destra dell'altar maggiore, rappresentante in proporzioni colossali e diritta in piedi la figura della Madonna col Bambino in braccio che tiene la sua mano sinistra sul braccio della madre, mentre questa raccoglie coll'altra la veste del figliuoletto. Questa figura di Vergine e quella del Bambino hanno forme piuttosto angolose, le carni ridotte in pessimo stato di conservazione, rifatte a nuovo le vesti, come interamente rinnovata apparisce la figura del committente, rappresentato in ginocchio da una parte in atto di pregare. Se dovessimo giudicare da quanto rimane ancora della pittura, potremmo dire che il gruppo della Madonna col Putto non manca d'una certa importanza, e mostra nelle sue figure l'esordire dei caratteri e delle forme che poi vedonsi nei dipinti dei pittori cremonesi, i quali lavorarono nel secolo successivo. Che se questa, di cui parliamo, fosse davvero, com'è possibile che sia, opera

[1] Vedi a pag. 551 del vol. I di questa edizione, ed anche il vol. III, là dove si parla di Simone di Martino pittore senese.

[2] Vedi Zaist, op. cit., pag. 17, vol. I.

[3] Vedasi Bartolommeo Vidoni, *La pittura cremonese*, Milano, 1824, Introduzione, pag. 19.

di Polidoro Casella, questi dovrebbe reputarsi, rispetto al tempo, come uno dei migliori artisti fioriti in quella provincia.[1]

Antico Battisterio di Parma.

Anche nell' antico Battisterio di Parma, oltre le pitture già ricordate,[2] vedonsi altri dipinti danneggiati egualmente ed in parte anco mancanti, fra i quali taluni coi caratteri del secolo XIV e della prima metà del successivo, ma di artisti di assai scarso merito e come se ne trovano in tutti i paesi. Tra essi havvi un Cristo Crocifisso con la Madonna, la Maddalena e i Santi Giacomo, Sant' Antonio Abate ed un altro Santo ai piedi della croce. Un secondo rappresenta la Madonna fra Santi ed Angeli, ed un terzo pure colla Madonna, a cui da San Giovanni Battista viene presentato un Vescovo, ed una Santa dall' altro lato, presso la quale leggesi il nome di B[A]RTOLIN · DA · PLACEN · F. Ed in un altro dipinto quello di NICHOLA DA REGIO.[3]

[1] Rifatta sull' antica leggesi in basso del dipinto la seguente iscrizione: « Benedictus Fodrius hanc ex voto anno salutis 1370. »

Ma come già fu osservato, tanto la Madonna, quanto il Bambino hanno patito danni nelle carni e si vede rifatta così la veste rossa della Madonna come il suo manto azzurro e la figura del committente. La maniera, onde fu fatto questo restauro, ce lo fa credere lavoro di Boccaccio Boccaccino, pittore cremonese, vissuto tra la fine del secolo decimoquinto ed il principio del successivo. La Madonna ha oltre la corona una grande aureola attorno al capo, e la tunica del Putto, allacciata a metà della vita, è di color giallo.

[2] Vedasi a pag. 139 del vol. I, capitolo secondo, ove si è discorso della pittura dal secolo VII al XIII, non che la nota, ove si ricordò una tavola del pittor « Milior » colla data dell' anno 1251.

[3] Vedasi l' illustrazione di quel Battistero del cav. Lopez pubblicata nell' anno 1836. E noi pure eravamo tra quelli che credevano che Bartolin da Piacenza fosse l'autore di quei dipinti. La *Guida* però del Malaspina dell' anno 1869 a pag. 23 dice che Bartolin da Piacenza, quanto l'altro Niccola da Reggio che leggesi presso, ricordano il nome di due devoti commercianti che vivevano alla fine del secolo XIV, i quali fecero dipingere a proprie spese i nicchioni che contengono i loro nomi. Comunque sia, pittori di quella maniera è facile trovarne in tutti i paesi, e ne possono essere stati a Parma come a Reggio, la qual città, al pari della prima, ha avuto anch' essa i suoi pittori.

Duomo di Parma.

Nel Duomo di questa città si possono vedere nei due locali attigui alla Sagrestia dipinti a fresco scoperti sotto la calce che li nascondeva. Sono assai danneggiati, ed in parte anche manchevoli; ma sono pur sempre le opere migliori che rispettivamente al tempo noi abbiamo vedute in quella città. I caratteri loro ricordano la maniera dei pittori Senesi ed Umbri della fine del secolo XIV e d' una parte del XV. [1]

Robecco d' Olio nella provincia di Cremona.

In questi giorni abbiamo veduto un altarino portatile munito di sportelli, nel cui interno havvi dipinta nel mezzo la Crocifissione di Nostro Signore, con alcuni Angeli che raccolgono il sangue che cola dalle sue mani e dal costato. In basso stretta alla Croce, la Maddalena; da una parte la Vergine che sviene sostenuta dalle Marie; dall' altra San Giovanni Evangelista in atto di mestizia, e presso di lui alcune guardie. Seguono dalle parti, a due a due, sei Santi per ciascuna, e sopra ai due ultimi la Salutazione ange-

[1] In uno di questi vedesi il Salvatore in atto di benedire; la Natività della Vergine in parte rinnovata; l' Annunziazione dell' Angelo a Maria Vergine con la figura del committente inginocchiato da un lato; lo Sposalizio della Madonna assai danneggiato ed alcuni profeti entro finte nicchie. Nell' altro locale che un tempo era una cappella dedicata a San Martino, abbiamo con gli stessi caratteri una Madonna, dinanzi alla quale sta pregando un vescovo presentato dal Santo patrono, cui fa riscontro dall' altro lato San Giovanni Battista. Superiormente havvi due Angeli, nonchè le figure dei profeti. Vuole la tradizione che il vescovo inginocchiato sia monsignor Rusconi, il quale tenne il seggio vescovile di Parma dall' anno 1380 al 1412.

Chiesa di San Francesco in Parma.

In una parete delle carceri di questa città, un tempo parte della chiesa di San Francesco, abbiamo veduto porzione di una Crocifissione, la Vergine cioè, che sviene sorretta dalle Marie, e porzione del braccio destro del Salvatore. Questo lavoro mostra i caratteri dozzinali d' un pittore, vissuto nella fine del secolo XIV o nella prima metà del seguente. E nella chiesa stessa un altro affresco colla Madonna ed il Putto, il committente in ginocchio, e i Santi Giovanni Battista e San Francesco, eseguito dopo l' altro come lo dimostra la data del 1448. I caratteri del dipinto si accostano a quelli del Loschi. Fra le opere di quel pittore parmense avremo occasione di riparlarne.

lica da un lato, e due Santi dall' altro. Nella parte di sotto si ripetono, a due a due, sedici altri tra Santi e Sante.[1] Il dipinto non manca d' importanza per la Storia dell' arte, e presenta i caratteri che più o meno si riscontrano nelle opere dei pittori del secolo XIV e della prima parte del seguente in questa regione d' Italia. Il colore però s' è fatto alquanto scuro per l' azione del tempo, è inoltre coperto di polvere e macchiato, e talune delle figure dipinte nella parte inferiore mancano dei piedi e d' una porzione delle vesti.[2] Questo dipinto che conserva ancora la sua antica cornice, acquista importanza dall' iscrizione posta nel basso della tavola principale e che ci rivela i nomi di due pittori Bartolommeo e Jacobino da Reggio.[3] Forse questi due

[1] Questo dipinto è posseduto dal signor dottor Luciano Aragona di Robecco d' Oglio nella provincia di Cremona, il qual signore, oltre all' averci fatto vedere il dipinto, ci favorì d' esso una fotografia; e ci è caro di qui rendergli grazie delle molte cortesie usateci.

[2] I caratteri di questo dipinto rassomigliano a quelli che vedonsi negli affreschi, in gran parte alterati dal restauro, delle due cappelle nel Duomo della vicina Parma, quantunque eseguiti dopo l' anno 1440, l' una di proprietà del Comune, colle storie cavate dalla vita dei Santi Fabiano e Sebastiano, e l' altra della famiglia Valeri di Bagansola, colle storie della vita di San Cristoforo e di Santa Caterina, i quali vengono indicati come lavori eseguiti da Bernardino Loschi insieme col suo suocero Bartolommeo, pittori di quella città, di cui a suo luogo parleremo. E questi dipinti, come pure la pittura della tavola di Bartolommeo e Jacobin de Reggio, mostrano in questa come anche troviamo nelle altre vicine città, quanto fosse l' arte in ritardo e povera cosa, mentre vediamo nella prima metà del secolo XV continuare le imperfezioni che riscontransi nelle opere dei mediocri pittori del secolo precedente.

[3] Anche la cornice ha più qua e più là sofferto, specialmente nella parte inferiore, oltre all' essere oscurata nel colore; ma non sembra però manomessa, e così le figure non sono state restaurate.

Noi abbiamo letto. HANC . TABVLA . FECERVT . BARTOLOMEV . ET . JACOBINV . D . REGIO. Ma per quanto ci venne riferito, altri lessero di Correggio, patria del famoso pittore Allegri, invece che di Reggio.

Antonio del Cairo.

L' esistenza d' un altro pittore di nome Antonio del Cairo ci è fatta conoscere da un quadro posseduto da un negoziante d' oggetti d' arte in Firenze, il quale dipinto passò poi in Francia, prima che ci fosse dato di

pittori sono gli stessi di Iacopo e Bartolommeo Maineri, i quali dipinsero i due palazzi del Comune di Reggio, come rilevasi dal libro delle bullette e mandati del Comune medesimo, sotto il 24 dicembre 1462. [1]

Chiesa di Sant' Antonio in Piacenza.

Cattedrale di Piacenza.

Anche in Piacenza abbiamo veduto dipinti, di scarso merito, è vero, ma per ragione di tempo appartenenti essi pure alla fine del secolo XIV o alla prima metà del XV. Rappresentano alcuni Santi dipinti sui pilastri della chiesa di Sant' Antonio, nella cui sagrestia è conservata dello stesso periodo una tavola ad otto scompartimenti, con fatti della Vita del Santo patrono e due predelle con mezze figure di Santi. Nella Cattedrale sonvi avanzi d' antichi affreschi, ma ridotti dal tempo e dal restauro in cattiva condizione. Uno rappresenta la Vergine col Bambino, fra due Sante, ed i Santi Lorenzo e Giovanni Battista, e sul davanti un Santo Vescovo in ginocchio in atto di pregare.

vederlo. Da chi l' ebbe a vedere fummo però fatti certi che era lavoro dozzinale come pittura, ma non mancante di una certa importanza, per l' iscrizione che dà il nome del pittore oltre quello del committente e l'anno in cui fu eseguito, come si rileva dalla seguente iscrizione: « Questa tavola fece fare Don Lucca de Codde da Marino del monastero di Santo Colombo e cappellano del monastero di San Francesco nell'anno del Signore 1398. Antonio del Cairo dipinse. » Nel mezzo è dipinta la Madonna seduta in trono col Putto con parecchi angiolini all' intorno. Più in basso vestito di bianco vedesi inginocchiato a pregare un frate che deve essere l' ordinatore del quadro. Nei sei scompartimenti laterali e nelle cuspidi sono dipinte figurine di santi, mentre in quella di mezzo è rappresentato Cristo crocifisso con San Giovanni e la Madonna dalle parti. Questo quadro aveva pure la sua antica cornice originale lavorata ad intaglio e colorata, come lo dimostra la fotografia fattaci vedere. Non avendo veduto il dipinto, nulla possiamo dire da parte nostra.

Pittori dei secoli XI, XII e XIV in Reggio.

[1] Vedansi *Notizie di artisti Reggiani* del cav. avv. Giambattista Venturi. Modena, 1883; il quale signore inoltre ricorda in questo stesso secolo: Danielli Antonio figlio di Franceschino, pittore reggiano; Fasoli m. Pietro pittore, Girondi Marc' Antonio figlio di Jacopino pittore. E nel secolo XI Martino di Gorgadella pure pittore, ricordato in un atto del 23 aprile 1096. E così nel secolo XII Alberto di Marzolaria pittore, che viveva nel 1103 e maestro Ardimento pittore nell' anno 1192.

Anco Brescia ha avuto i suoi pittori, e fra le prime opere in quella città vengono ricordati i dipinti della Basilica di San Filiastro,[1] ed abbiamo memorie di un pittore Aquistabene che viveva nel 1295, d'un pittore Coradino vivente nel 1385, d'un Giovanni q. Girardi di Tintori nel 1388, non che d'un Bartolommeo, che oltre aver dipinto in Brescia lavorò anche a Padova.[2] Altro esempio di pittura d'autore ignoto abbiamo veduto nella chiesa di San Francesco in Brescia in una Deposizione di Nostro Signore dalla Croce, dipinto molto difettoso ed oscurato nelle tinte.[3]

Basilica di San Filiastro in Brescia.

Chiesa di San Francesco.

Nella provincia di Mantova abbiamo da ricordare

[1] Le più antiche pitture che si ricordano in questa Basilica, sono quelle dell'Abside, le quali vengono indicate come lavoro del nono o decimo secolo, e rappresentano il Salvatore con le immagini di Elena e di Costantino; le seconde si attribuiscono al secolo XIII e raffigurano le effigie di tre vescovi bresciani con l'Arcangelo Michele. Vedasi la *Guida di Brescia* di Federico Odorici, Brescia, per Francesco Cavalieri, 1853.

[2] Vedi Zamboni, *Fabbriche di Brescia*, Brescia, 1778 a pag. 113. Il pittore Bartolommeo potrebbe essere Bartolomeo Testorino Bresciano da noi rammentato e che il Moschini ricorda nel suo libro: *Dell' origine e delle vicende della pittura padovana*, come occupato a dipingere in Padova nel 1387. Alla Esposizione che delle Pitture Bresciane si fece in Brescia nel 1878, vedevasi col n. 15 una tavola colla figura di San Giorgio a cavallo in atto di uccidere il drago per liberare la Vergine, su cui il catalogo stava incerto se attribuirlo al Testorino o all'altro pittore bresciano detto il Prandino. Ma se è vero che il primo viveva nel secolo XIV, il lavoro non può essere suo, una volta che i caratteri della pittura sono del secolo successivo. E se dovesse attribuirsi al Prandino, si può aggiungere, che non meriterebbe costui gli elogi, cui fu fatto segno da essere comparato a Gentile da Fabriano.

Esposizione di Belle Arti in Brescia.

[3] La *Guida di Brescia* di Federico Odorici, op. cit., a pag. 107, esprime il dubbio che sia un avanzo degli affreschi che adornavano la vecchia chiesa di San Francesco, lavoro d'ignoto pennello, ma forse prezioso monumento dell'arte bresciana del secolo XIII. In provincia, nella chiesa di Bagolino ed in quella della Madonna di Breno, vedonsi rozzi affreschi, colle date della fine del secolo XV; ma con caratteri d'un'arte in ritardo, la quale segue sempre la goffa e vecchia maniera dei pittori dozzinali del secolo innanzi. Solo nella vecchia chiesa di San Pietro, in vicinanza di Breno, in una delle cappelle abbiamo veduto avanzi di pitture a fresco, di maniera meno difettosa e coi caratteri della fine del secolo XIV e prima parte del seguente.

Chiesa di Bagolino e Chiesa della Madonna di Breno.

Vecchia chiesa di San Pietro presso Breno.

Chiesa di Gradaro, provincia di Mantova.

nella chiesa di Gradaro alcuni dipinti murali che vennero di recente scoperti, i più antichi dei quali hanno i caratteri delle pitture del secolo XIII, e sono importanti per il tempo e per il modo, onde sono rappresentati i soggetti cavati dal Testamento Vecchio; ma quanto ad arte, mostrano, come è ben naturale, i caratteri, o meglio, i difetti inerenti ai dipinti di quel periodo.[1] Alcuni altri avanzi di pittura a fresco, ma ridotti assai male, abbiamo veduti nella Torre detta della Gabbia in Mantova. Essi hanno i caratteri di lavori appartenenti alla seconda metà del secolo XIV, e quantunque di poco pregio nei rispetti dell' arte, tuttavia rivelano così nella composizione come nelle figure una qualche influenza derivata dalla Scuola Giottesca.[2]

Torre detta della Gabbia in Mantova.

A Pavia d' opere del secolo XIV non ne abbiamo vedute, ed il più antico affresco che noi conosciamo, è quello che trovasi nel catino dell' abside del coro nella chiesa di San Michele. Rappresenta l' Incoronazione della Vergine con molti Angeli all' intorno, e sul davanti inginocchiata da una parte col berretto in mano la figura d' un prelato. Questo dipinto si attribuisce a certo Andreino da Edesia, che si dice contemporaneo

Chiesa di San Michele a Pavia.

[1] Per questi dipinti vedasi l' erudita e dotta descrizione fatta dal cav. Attilio Portioli, nella *Gazzetta di Mantova* dell'11 giugno 1881.

[2] Era rappresentata seduta la Vergine col Bambino, dinanzi al quale è dipinta Santa Caterina e ai lati Santo Stefano, un altro Santo, e due angeli librati a volo. Altri figuravano l' Adorazione dei Re Magi, Cristo che disputa tra i Dottori, Cristo in croce ed alcune figure di santi. Da quando gli abbiamo veduti la prima volta ad oggi, essi sono talmente andati a male, che poco o nulla si vede oramai. E talune parti di questi affreschi vennero poscia staccate dalla parete e passate nelle mani del fotografo Naya di Venezia. E di nuovo in questa provincia di Mantova abbiamo nella chiesa d'Acquanegra avanzi di pitture della fine del secolo XII. Altre, coi caratteri del secolo XIII, nella chiesetta della Torretta di Ostiano, ed alcune del secolo XIV nella chiesa di San Sebastiano e di San Martino dell'Argine. Vedasi in proposito la *Guida della città di Mantova e provincia*. Mantova, stab. tip. degli eredi Segna, 1884, dello stesso cav. Portioli.

Pitture nel Mantovano dei secoli XII, XIII e XIV.

di Giotto,[1] ma la pittura mostra invece i caratteri di un debole seguace di Ambrogio Borgognone, pittore lombardo, che fioriva sul finire del secolo XV e sul principio del successivo.

Pittori in Vercelli nei secoli XIII e XIV.

In Piemonte abbiamo notizie di antiche pitture che un tempo vedevansi nell' antica Basilica di Sant' Eusebio in Vercelli, raffiguranti fatti desunti dagli Atti Apostolici. Altre pitture fregiavano le navi minori.[2] Così pure si è a conoscenza che il Vescovo Ugone, morto a Vercelli nel 1236, aveva fatto dipingere nell' atrio dell' antico Duomo di quella città il ritratto dei Vassalli tenuti a prestar omaggio alla Chiesa Vercellese. Alcuni avanzi assai rovinati di pitture vedevansi sulla tomba dell'Abate Gallo in Sant' Andrea di Vercelli, morto nel 1246, come si ha notizia d' un pittore Aimerio che lavorava nel 1280, e di un certo Giorgio che nel 1290 sulla porta di quel vecchio Duomo ritraeva il maestro Syon lettore di grammatica in quella città, non che di un Paxino e Gabrio, di una nobile famiglia di Vercelli, i quali esercitavano l' arte loro nell' anno 1292. E così un pittore, maestro Giorgio da Firenze, troviamo a dipingere nell' anno 1314 nel Castello di Chambéry ai servigi di Amadeo V, a Borghetto nel 1318 e nel 1325 a Pinerolo. Egualmente abbiamo notizie di un Giovanni pittore da Firenze, del quale un tempo vedevasi una tavola col nome di lui e l' anno 1317, ricordata dal Padre della

[1] Vedasi Malaspina, *Guida di Pavia*, 1819, pag. 57. Il Lanzi poi, op. cit., vol. IV, pag. 177, ricorda un Laodicia di Pavia, oltre Andreino di Edesia, del quale ricorda alcune pitture a fresco che restano « a San Martino e altrove. » Noi per conto nostro non fummo capaci di trovare esempi di pitture del secolo XIV in Pavia. Ma non dubitiamo che anco Pavia avrà avuto i suoi pittori come gli altri paesi n' ebbero in tutti i tempi, ma le cui opere saranno andate perdute.

[2] Vedasi Giuseppe Colombo, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*, Vercelli, tip. e lit. Guidetti Francesco, 1883, a pag. 5 e seguenti.

Valle, nella chiesa di San Francesco di Chieri (ora demolita), ma con la data dell' anno 1343. Lo stesso Padre della Valle ricorda inoltre alcune pitture nel castello Sylva in Domodossola con questa iscrizione: « Ego Petrus filius Petri Pictoris de Novaria hoc opus pinxi 1370. »[1]

Chiesa abbaziale di Sant' Antonio di Ranverso.

Le più antiche pitture da noi vedute in Piemonte sono quelle di un' antica cappella ora ridotta a sagrestia nella chiesa abbaziale di Sant' Antonio di Ranverso, dove nella parete ai lati della finestra è dipinta l' Annunziazione. La Vergine è rappresentata quasi di fronte e seduta; ha le braccia incrociate sul seno e con la mano destra sul libro si volta colla testa alcun poco inclinata da un lato verso l' Angelo, mentre da una parte del seggio vedesi una grande ampolla. Dai lineamenti suoi e dalle forme traspira alcun che di dolce e gentile, ma ad un tempo di esile e meschino. Le vesti coprono con certa facilità ed a linee curve la figura, ed il colorito difetta qui, come nel rimanente dei dipinti, di forza e di vigoria. L' Angelo, di tipo e di forme difettose, è dipinto in gi-

Altri pittori di Vercelli del secolo XIV.

[1] Lanzi, op. cit., vol. V, pag. 388; vol. IV, pag. 177. Vedasi inoltre per le altre notizie *L' Arte antica in Piemonte*, di Francesco Gamba, pag. 539 e seguito. *Esposizione Nazionale di Belle Arti*, Torino, 1880. E di nuovo il libro del signor Giuseppe Colombo, *Documenti e Notizie intorno gli artisti Vercellesi*, op. cit., il quale inoltre ci fa conoscere i nomi di altri pittori Vercellesi, come di altri venuti di fuori, i quali esercitarono l' arte loro in Vercelli dall' anno 1357 sino all' anno 1378. Tra questi ricorda pure un Girardo Corbetta, che nel 1395 figurava l'arme imperiale sul palazzo del Comune. Egli domanda se mai questo fosse della stessa famiglia, onde provenne Simon Corbetta, milanese, di cui noi pure a suo luogo abbiamo tenuto parola. E ricorda come nel 1378 si trovi memoria di figure di Santi dipinti sull' antica porta della città che perciò appellavasi « Porta picta, » non che il ritratto di Omodeo Signorolo, il quale ebbe sepoltura l' 11 di giugno del 1375. Non rimanendo più alcun dipinto di questo tempo in Vercelli, noi non possiamo conoscere quale fosse l' arte di quei pittori, ma possiamo ben immaginarla da altre pitture, le quali si possono ancora vedere qua e là in questa regione d' Italia ed anche da quelle pertinenti alla prima metà del secolo successivo, di cui a suo tempo parleremo.

nocchio, ad ali spiegate, vestito da diacono col giglio in una mano. Nella seconda delle lunette è dipinto Cristo che prega nell' orto, l' Angelo che gli presenta il calice con una mano, indicando coll' altra il cielo. In lontananza vedonsi i tre apostoli che dormono. La pittura non riesce piacente nè rispetto ai tipi, nè rispetto alle forme delle figure e neppure per la loro espressione. Il Cristo specialmente ha in sè qualcosa d' ignobile e di molto volgare. Nella terza è dipinto Cristo con la croce sulle spalle, che coronato di spine sale il calvario, preceduto dai ladroni e circondato dai soldati parte a piedi e parte a cavallo, taluno dei quali lo sospinge, mentre altri cercano di aiutarlo a portare la croce, ed esso volge la testa a guardare le Marie che lo seguono, fra cui sta anche la Veronica col sudario. Anche questa è una pittura difettosa, sì per le forme come per l' espressione delle figure, quantunque fra i tanti suoi difetti non manchi nell' insieme d' una certa vigoria di movimento, benchè esagerato e volgare. Nell' ultima lunetta vedesi da tre punti la figura di San Paolo, con una mano sull' elsa della spada, la cui punta tiene appoggiata al suolo, mentre coll' altra mano regge un libro chiuso. Gli è compagna la figura di San Pietro veduta di fronte con le chiavi nella destra, e nell' altra, coperta dal manto, il libro. Queste figure ricordano alquanto il fare della Scuola di Gubbio e di Fabriano: sono fra tutte le migliori, ma forse sono eseguite da mano diversa. Nella vôlta, seduti su grandi cattedre e dinanzi un banco, sono rappresentati in diversi atteggiamenti i quattro Evangelisti, col rispettivo simbolo dipinto da un lato, i quali più o meno presentano gli stessi caratteri, e la stessa maniera degli altri dipinti. Nella lunetta esterna della chiesa sopra la porta maggiore vedesi la pittura della Madonna col Bambino, San Giovanni Battista, e

San Giovanni Evangelista. Nella cappella detta del Cristo, nell' Abbazia, sulla parete dell' altare è dipinto Cristo in croce, con San Giovanni Battista e San Sebastiano da un lato, dall' altro la Vergine e San Michele Arcangelo colle bilance in mano che presenta una figura di frate in ginocchio in atto di pregare. È pittura che non manca di difetti, e mostra essere, come l' ultima ricordata, la continuazione della maniera che abbiamo notata nei dipinti della sagrestia.[1] Un altro dipinto abbiamo notato in una delle lunette all' estremo della Cattedrale di Alessandria, rappresentante la Madonna col Putto, lavoro alquanto rozzo e dozzinale della fine del secolo XIV, e parte del successivo.

Cattedrale di Alessandria.

Giudicando da questi pochi esempi da noi veduti, come da quelli del secolo XV, che avremo occasione di ricordare a suo luogo, laddove parleremo di quei pittori, possiamo formarci un' idea come l' arte del secolo XIV fosse ben povera cosa anco in Piemonte.

Per i pittori del Genovesato vedasi quanto si disse laddove si parlò di Tommaso e di Barnaba da Modena nel capitolo IV di questo volume.

Cimitero antico di Avigliana, Chiesa di San Martino nel cimitero di Buttigliera d'Asti e Cappella fuori di Ciriè verso Mathì.

[1] Un fresco è ricordato nell' interno dell' Abside della vetustissima chiesa del cimitero antico d'Avigliana, ed altra simile pittura nell' Abside della chiesa di San Martino nel cimitero di Buttigliera d'Asti, ed una terza nella vetustissima cappella fuori Ciriè verso Mathi. Vedi *Esposizione di Belle Arti*, op. cit., l' *Arte Nazionale di Belle Arti*, l' *Arte antica in Piemonte*, pag. 541.

## CAPITOLO NONO.

### PITTORI FRIULANI, CADORINI E LITTORANEI DELL' ADRIATICO.

---

Tempio Longobardo a Cividale.

Discorrendo dell' arte nel Friuli, ricorderemo innanzi a tutto quello che abbiamo dimenticato nel volume primo, cioè l' antico tempio Longobardo a Cividale nella Provincia d' Udine, coi resti delle pitture di cui era adorno, le più antiche delle quali appartengono pel loro carattere ai secoli XI e XII. Nella parete a destra entrando, vi sono le figure di Santa Maria Maddalena e di Santa Sofia, e quelle rappresentanti le tre Virtù cardinali. Nella parte superiore del vicino arco è dipinta la Creazione di Adamo ed Eva, e nel mezzo della parete inferiore Eva che porge ad Adamo il frutto proibito. Da un lato vedonsi di nuovo Adamo ed Eva, ma questa volta vestiti, e sono rappresentati allora quando pel fallo sono rimproverati da Dio, mentre dall' altro lato sono figurati nel momento, in cui sono cacciati dal Paradiso. Questi dipinti, manchevoli d' alcune parti, hanno tutti gli stessi caratteri e sono dei più antichi da noi conosciuti nel Friuli. Per ragione di tempo va dopo queste ricordata la pittura che vedesi nell' alto della porta, colle mezze figure in parte mutilate, di Cristo benedicente fra due Angeli, dei quali, soltanto quello a sinistra conserva ancora qualche vestigio di colore. Ai lati della parete scorgonsi i resti di quattro Santi Martiri e

nel mezzo della terza parete, priva in gran parte del colore, è dipinto in abito pontificale San Benedetto fra San Placido, San Marco, Santa Scolastica e un' altra Santa. Nella parte inferiore veggonsi ancora le tracce di due storie della Vita di San Benedetto. Questi dipinti, come gli altri che sulla stessa parete rappresentano la Vergine incoronata, San Giovanni Battista, Sant' Andrea ed altre due Sante Martiri, mostrano caratteri più moderni, quali si scorgono nelle rozze pitture del secolo XIV e dei primi anni del successivo. Nella parte superiore delle pareti non è rimasta traccia alcuna di pittura, mentre ai lati della finestra, nel coro, vedonsi i resti di un' Annunziazione. Nel centro della vòlta a botte havvi dentro una mandorla la figura di Cristo in atto di benedire, fra l' Adorazione dei Re Magi da una parte e Giovanni il Precursore dall' altra, rappresentato in ginocchio, fra San Benedetto, Sant' Antonio abate, Santa Maria Maddalena ed un' altra Santa Martire. Anche queste pitture sono malamente condotte ed appartengono, come le già accennate, alla prima metà del secolo XIV. Intorno alla finestra della cappella a destra vedonsi altri resti di pitture, e più in basso Cristo in Croce, con Giovanni e Maria ai lati, le cui figure, come quelle che trovansi nella vicina parete, compresa l' Adorazione dei Re Magi, hanno i caratteri delle precedenti.

Sull' altare sta una tavola, nel cui mezzo è dipinta l' Adorazione dei Magi fra San Domenico, San Benedetto, San Tommaso d' Aquino e il Profeta Daniele. Nella parte inferiore leggesi la seguente iscrizione: MCCCCII HOC OPUS FECIT FIERI RELIGIOSA DOMIN̄ GIOVANA MONALIS UIUS MONASTERIJ.[1] La rozza esecuzione di que-

[1] Per essere caduto insieme coll' imprimitura il colore della parte inferiore della tavola, le figure mancano dei piedi, come manca il colore del fondo.

sto dipinto come i caratteri delle figure mostrano che esso è opera dello stesso artista che eseguì le pitture più moderne da noi ricordate. Gli stessi caratteri si scorgono anche nei pochi avanzi di pittura che vedonsi sulla parete esterna della vicina chiesa di Santa Maria della Valle.[1]

Chiesa di Santa Maria in Valle.

A Gemona patria del ricordato pittore Niccolò vedevasi di costui un San Cristoforo con questa iscrizione: « 1331 Magister Nicolaus pintor (sic) me fecit. Hoc opus sub Iohne Camerario quondam Petri Merisoni. »[2] Questa pittura che il Maniago ci dice molto danneggiata dal tempo, andò perduta nel rimodernare la chiesa. Sopra una delle pareti laterali nell' interno del Duomo di Venzon trovasi una grande pittura murale rappresentante la Consacrazione fatta di quella chiesa nel 1338 dal Patriarca Bertrando con numeroso concorso di Vescovi.[3] Nella parte

Duomo di Venzon.

Pittori, nel Friuli, del sec. XIV.

[1] Nei documenti conservati negli archivi notarili di Udine trovasi ricordato un Pietro di Manfredi assistente per un anno a mastro Giacomo, pittore da Cividale. Nello stesso archivio sono memorie che alludono a un altro pittore per nome Niccolò, ricordando come il 17 agosto del 1334 Pre Gabriele mette suo figlio Biasutto alla scuola di maestro Niccolò pittore, figlio di Marcuccio da *Gemona*. Altri pittori sono ricordati nel 1337, e nel 1349; nel 1361 si parla di Francesco e Maria figli di Niccolò, il 14 gennaio del 1372 è nominato Giovanni da Udine pittore, nel 1391 un Andrea pittore e intagliatore e nel 1392 un Leonardo pittore, quindi un Niccolò di Cagli. Altri nomi sono ricordati nel secolo seguente, come a suo tempo avremo occasione di notare. Queste notizie noi le dobbiamo all' amicizia e gentilezza del dottore Vincenzo Joppi di Udine, tanto benemerito per le sue ricerche in fatto di storia patria e di belle arti, nel Friuli.

[2] Vedi Maniago, *Storia delle arti Friulane*, Udine, 1823, pag. 167.

[3] Sotto a ciascuna figura di vescovo leggevasi un tempo il nome del personaggio rappresentato. La lunga iscrizione sotto il dipinto è così logora da non potervi leggere che qualche parola qua e là, ma nel coro è riportata nella seguente forma.

In Xsti nomine amen annis sue natis courrentibus 1338. Indictone VI die sdà Augusti, ad laudem et gloriam Dei omnipotentis ejusque intemerate genetricis Virgini Mariæ nec non ad honorem B. Andreæ Apost. sub cuius vocabule et nomine Rmus in Xsto Pater et B.us D.us Bertrandus Dei gratia S. Aquilejen: Eccle dignissimus Patriarcha consecravit

inferiore sono rappresentati molti Frati in atto di cantare attorno ad un leggio. Da una parte in atto di preghiera e in ginocchio è ritratto Bartolommeo Sclusano da Venzone, Camerario della chiesa, ricordato nella iscrizione. Di fianco a lui sono rappresentati seduti tre giovani in atto di conversare fra loro; dall' altra parte sono dipinte quattro donne inginocchiate. Nel mezzo della parte superiore è dipinto seduto e pontificalmente vestito fra altri dieci Vescovi il Beato Bertrando. Negli angoli sono ritratti così da una parte come dall' altra tre Angeli, alcuni col turribolo in atto d' incensare, altri col cero. [1] La parte meglio conservata e meglio ese-

hoc templum una cum Rdo. Pat. b. Petro Archiepiscopo, Nazareno nec non b. b. Episcopes Guidone Concordiensi: Vitale Emonesi: joanne Parentio: Andrea Caprolano: joanne Saviviensi: Marco Domocensi: Augustino Pelonensi; et Pietro Lesinensi quos quidem b.us b.us Archiepum et Episcopos ad ipsam consacrationem celebrandam prudes et notabilis vir. Bartholomeus Sclusanus dæ Venzano [tunc Camerarius ipsius Eccte] pariter congregavit, et sicuti creatori altissimo placuit ante predam presulum segregationem pretus Bartholomeus sue vitæ diem clausit extremus cui funeri presentes omnes interfuerunt pro ejus anima divina psallentes offitiæ quæ perpetuo feliciter in pace quiescat. Amen.

Cappella detta del Pio Istituto nel Duomo di Venzon.

[1] Alcuni angeli sono quasi interamente perduti ed alcune parti del dipinto sono di una tecnica esecuzione inferiore e potrebbero essere lavoro o rifacimento fatto, da chi eseguiva i dipinti nella vicina cappella detta del Pio Istituto, i cui caratteri rassomigliano a quelli di questa parte dell' affresco, e che abbiamo anco riscontrati nei dipinti delle chiese di San Giacomo e di Santa Lucia nelle vicinanze di Venzone. Sotto l' affresco di cui parliamo, trovansi altri resti di dipinti, tra cui un San Martino a cavallo, nell' atto di dare un lembo della sua veste al povero, ed un Santo Vescovo. Nella volta della ricordata cappella, detta del Pio Istituto, è dipinto Cristo in gloria, seduto alla destra del Dio Padre fra Angeli e Santi; la Divinità seduta in trono in mezzo ad una gloria d' Angeli; Lucifero adorato dagli angeli ribelli; i simboli dell' antico testamento relativi ai Sacrifizi; un sacerdote che battezza; una Madonna col Putto ed altri resti di figure di Santi. Ma tutto in più o meno cattivo stato di conservazione per essere molte figure o macchiate, o mancanti, senza contare che negli angoli le figure sono state rifatte a nuovo ai tempi nostri. Ma per avere, come vedremo a suo luogo, dipinto nel 1502 nel Duomo di Venzone anche Domenico da Tolmezzo si è supposto che fossero di lui le pitture di questa cappella, mentre mostrano una maniera diversa dalla sua. Raschiando, tempo addietro, le pareti della

guita è quella, in cui sono rappresentati i Frati in atto di cantare.[1] La composizione è abbastanza ordinata, nè le figure mancano di ragionevoli proporzioni. Ma, quantunque il disegno sia piuttosto diligente, tuttavia anche quest' affresco non va esente dai difetti che sempre si riscontrano nelle opere, che dello stesso periodo sono rimaste in questa provincia. Il colorito, benchè sia oggi alterato per l' azione del tempo, si mostra alquanto fiacco; e quantunque la pittura difetti di rilievo, è forza convenire che essa è l' opera più importante rimasta nel Friuli del secolo XIV. E quando fosse lavoro di quel Niccolò che dipingeva nella vicina Gemona fino dal 1331,

chiesa coperte di bianco, si rinvennero in più luoghi tracce di pitture, le quali furono nuovamente imbiancate. Perciò potrebbe darsi che tutte o parte di queste fossero l' opera di Domenico da Tolmezzo, di cui a suo tempo avremo a parlare.

Chiese di San Giacomo e di Santa Lucia in vicinanza di Venzone.

Gli affreschi della chiesa di San Giacomo e quelli della chiesa di Santa Lucia, poco discoste da Venzone, sono essi pure per la massima parte mutilati, od alterati dall' umido. Quelli della prima chiesa rappresentano Cristo benedicente seduto in trono, i quattro simboli degli Evangelisti e i dodici Apostoli. Quelli della seconda, Cristo, i simboli degli Evangelisti coi Dottori della Chiesa. Tutti questi affreschi sono dipinti in maniera piuttosto trascurata e rassomigliano, come si disse, a quelli della Cappella del Pio Istituto annessa al Duomo di Venzone. Nella stessa categoria si può collocare anche l' affresco sulla porta dell' Ospedale di Gemona, rappresentante Nostro Signore con San Giovanni Battista. Di pitture appartenenti allo stesso periodo non abbiamo visto altro più nel Friuli se non che una parte degli affreschi della chiesa di Sant' Antonio abate a San Daniele, con la seguente parte d' iscrizione: « ANNO. DOMINI MILLESIMO QUADRIGENTESIMO QUINTO DIE NONO. » Essi rappresentano la Nascita di Cristo; la Fuga in Egitto; parte della storia dell' Epifania, ed una figura di grandezza naturale colla croce in mano, la corona in capo con attorno l' aureola che sembra figurare la Fede. L' esecuzione è rozza, i tipi sono difettosi e spiacente il colorito, come poco più poco meno si riscontra quasi sempre nelle pitture che di quel tempo sono rimaste in questa regione.

Ospedale di Gemona.

Chiesa di Sant' Antonio abate a San Daniele.

[1] In un libro di memorie conservato nella chiesa, questo affresco è detto « Probabile opera di certo Giovanni pittore quondam ser Viano di Venezia, che abitava in Venzone nel 1359. » A prova di questa notizia non havvi però nessun documento, e il libro in cui trovasi lo scritto non è del tempo, mentre i caratteri sono moderni. Comunque, si può dire che la pittura non ricorda affatto la maniera dei pittori di Venezia.

egli si rivelerebbe per un seguace della maniera giottesca.

Belluno.

Anche Belluno avrà avuto in tutti i tempi i suoi pittori, e fra quelli del secolo XIV e prima parte del seguente si conosce un Simone da Cusighe, che nel 20 giugno dell' anno 1397 dipingeva per lire 440 una tavola per l' altare maggiore del Duomo di Belluno. Egli fu inoltre presente « ex ufficio » il 17 giugno 1400 all' aprimento della cassa contenente la grande reliquia del Duomo e morì prima dell' anno 1416 essendo in tale anno ricordato come « quondam » in un documento contemporaneo. [1] Nella raccolta dei quadri di casa Pagani in Belluno abbiamo veduto una tavola che proviene dalla borgata di Salce a tre miglia dal capoluogo. È nel mezzo rappresentata diritta in piedi la Vergine della Misericordia, la quale raccoglie sotto il suo manto alcuni confratelli inginocchiati, uno dei quali porta la croce. Sul seno della Vergine, vedesi, entro un piccolo cerchio, come nelle pitture dei secoli precedenti, la figura di Gesù Bambino in atto di benedire con le due mani. Ai lati della Vergine sono rappresentati quattro episodii della vita di San Bartolommeo. [2] Il dipinto ha tutte le qualità caratteristiche, o meglio tutti i difetti della vecchia ed antiquata maniera delle goffe pitture dei tempi precedenti.

Casa Pagani in Belluno.

[1] Questi ricordi ci furono gentilmente favoriti da Don Francesco Pellegrini, professore nel Liceo di Belluno. Vedasi inoltre: Miari, *Dizionario Storico-Artistico-Letterario*, Belluno, tip. Deliberali, 1843, pagina 61, e Stefano Ticozzi, *Storia dei letterati, ed artisti del dipartimento della Piave*, Belluno, 1813, pag. 2 e 3.

[2] Nella parte inferiore della cornice havvi la seguente iscrizione con le forme e le abbreviature del tempo a metà interrotta dallo stemma del committente: « 1394. Inditione tertia die 20 augusti actum fuit. Onesto viro domino presbitero Cristoforo Capellano Sancti Bartolomei. » Nell' alto vedesi lo stemma del committente col nome del pittore « SIMON FECIT. » Da che abbiamo veduta questa tavola è passata a formar parte della Galleria delle Belle Arti in Venezia.

Galleria delle Belle Arti in Venezia.

Nella stessa raccolta e con la stessa brutta espressione d'arte locale trovasi un'altra tavola con Sant' Antonio abate seduto in atto di benedire con una mano e col pastorale nell' altra. Da un lato havvi San Gottardo, Sant' Ioata, San Bartolommeo e Sant' Antonio.[1]

Battisterio di Belluno.

Nel Battisterio di Belluno trovasi una tavola, con tredici scompartimenti che prima era nella chiesa di San Martino nella stessa città. Nello scompartimento centrale della parte superiore è rappresentato San Martino, quando dà il lembo del suo mantello al povero, con ai lati quattro storie per parte, rappresentanti alcuni episodii della sua vita. È un lavoro anch' esso assai difettoso, e pel modo con cui fu condotto rassomiglia a quelli poco prima ricordati.[2]

[1] Questi dipinti sono sempre chiusi nelle loro cornici di forma goffa e pesante; ma in armonia colla brutta pittura che racchiudono. È però da notare che nel secondo quadro l'esecuzione è ancora più rozza di quella dell' altro. Quest' ultimo Simone si vuole sia diverso dall' altro ed oriundo da Peron piccolo villaggio posto nei pressi di Belluno. Ma siano due i pittori od un solo, non è men vero che per la brutta maniera con cui sono condotti i dipinti si possono riguardare come lavorati dalla stessa persona.

Museo Correr in Venezia.

Fra i dipinti del Museo Correr in Venezia vedesi una tavola (nella sala IV indicata col n. 9) in quattro scompartimenti, con Cristo fra i Dottori, il Presepio, l'Ultima cena e Cristo in croce con la Vergine e l'Evangelista, con la falsa segnatura di M. SIMON F. 1396. È questo bensì un mediocre lavoro di quel tempo, ma mostra di essere anco di mano diversa da quella di chi fece le tavole sopra ricordate.

[2] Le figure sono di piccola dimensione e le due Storie di San Giovanni Battista e le altre due di un altro Santo, che vedonsi nella base devono giudicarsi come una rinnovazione fatta sul finire del secolo XVI o come una parte interamente aggiunta.

Con la stessa brutta espressione dell' arte locale dobbiamo, per quanto artisticamente di assai scarso valore, ricordare una tavola nella chiesuola del villaggio di Orzes rappresentante la Madonna col Bambino fra i Santi Rocco e Sebastiano, molto, anzi troppo restaurata e proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Michele. Anche sulla facciata della chiesa di Sala, nelle vicinanze di Belluno vedonsi resti di figure di Santi e Apostoli, oltre un San Martino, sempre nell' atto di dare porzione del mantello al povero, con gli stessi brutti caratteri più specialmente notati nell' ultima tavola.

Chiesa di Orzes.

Chiesa di Sala.

Il Lanzi oltre Simon da Cusighe rammenta ancora un tal Pietro, e aggiunge esservi memoria di altri pittori trecentisti. Parlando il Ticozzi del detto Simone aggiunge, che questi ancor giovanetto fu posto a imparar l' arte sotto Vitulino da Serravalle, superando in abilità, e di gran lunga, il maestro. Dello stesso periodo ricorda ancora un maestro Bernardo che dice allievo o figlio di Vitulino da Serravalle, postosi a dimora in Belluno. A proposito del quale ricorda esservi nell' Archivio del Comune di Ampezzo nel Cadore, un documento dell' anno 1356, secondo il quale codesto Bernardo si obbliga di dipingere la cappella della chiesa di Santa Caterina già distrutta nel 1780. [1] Dalle poche tracce di pittura che vedevansi in un cortile del Seminario vescovile di Belluno, il quale un tempo formava parte del convento di San Pietro, si può credere che quel locale contenesse affreschi che, da quanto potevasi giudicare per il carattere della pittura, dovevano essere stati eseguiti alla fine del secolo XIV e nella prima parte del successivo, mostrando un' arte meno difettosa di quella che abbiamo veduta nelle poche opere da noi menzionate. [2]

Seminario Vescovile di Belluno.

Chiesa di Sant' Orsola in Vigo di Pieve nel Cadore.

Spingendoci nel Cadore, noi troviamo nella chiesa di Sant' Orsola in Vigo di Pieve, alcuni affreschi molto mal ridotti e per la maggior parte ridipinti che rappresentano alcune scene della vita di Sant' Orsola. In uno dei riquadri è figurata con la bandiera in mano la Santa circondata dalle compagne, la quale si volge verso un uomo ed una donna in ginocchio in atto di

[1] Vedi Lanzi, op. cit., tom. III, pag. 18. Stefano Ticozzi, op. cit., pag. 2 e pag. 4, riporta in nota copia del documento dal quale si conosce che al pittore fu ordinato dipingere Nostro Signore in trono con i quattro Evangelisti, le figure della Vergine, San Giovanni Battista, ed i dodici Apostoli con due altre figure.

[2] Da che abbiamo veduto la prima volta quel cortile, anco queste tracce di pitture a fresco si possono dire quasi perdute.

pregare, le quali figure dovrebbero essere quelle dei committenti, ossia di Osvaldo da Sacco e della moglie sua.[1] Questi dipinti ricordano la maniera che abbiamo riscontrata nel dipinto del Duomo di Venzon.

Carnia.

Le più antiche pitture da noi vedute nella Carnia, appariscono piene di difetti ed imperfezioni, ed eseguite d' una maniera tutta affatto antiquata, per non dir goffa. Ma come hanno i caratteri del secolo XV, così avremo occasione di parlarne a suo luogo.

Battisterio di Concordia.

Ritornando ora verso il littorale Adriatico, le più antiche pitture da noi vedute in questa regione si trovano nel Battisterio di Concordia ed hanno caratteri comuni alle opere dell' VIII e del IX secolo.[2] Nella cupola a forno, dentro una specie di mandorla variopinta e a doppio giro, sono alcuni resti della figura del Padre Eterno seduto con un libro sulle ginocchia. Superiormente alla mandorla, ma tangente ad essa, vedonsi entro un piccolo cerchio altre tracce di pittura poco riconoscibile, ma che forse rappresentava lo Spirito Santo in forma di colomba. Dalla parte opposta abbiamo ad ali dispiegate e vestita della dalmatica la figura d' un Arcangelo col labaro nella destra e nella sinistra mano un globo, nel mezzo del quale, sopra una piccola collina, è piantata la croce. Questa figura poggia i piedi sulla linea stessa della cupola, e copre con la sua aureola il primo dei cerchi, entro il quale

[1] Nella vôlta è dipinta la Madonna col Putto, e i quattro simboli degli Evangelisti, uno dei quali è tutto rinnovato. Nella parete di contro alla porta che è nascosta nel mezzo da un grande altare di legno, vedesi Cristo in croce in mezzo ai ladroni, con sotto dai lati i soliti episodii della Vergine che sviene ed una folla di guardie e di popolo. Sulla facciata esterna della chiesa havvi un San Cristoforo, una Madonna col Putto e due Angeli, in parte mancanti; tutto il resto è molto mal ridotto.

[2] Avendo dimenticato di ricordare questo dipinto nel capitolo secondo del vol. I, abbiamo stimato conveniente di qui riparare a siffatta omissione.

havvi la colomba,[1] dividendo in tal guisa la cupola in due parti eguali. Un Serafino per parte vedesi ai lati colle sei ali dispiegate e i piedi sopra la ruota, la quale poggia alla sua volta sulla base della cupola, e sembra rappresentare il carro d' Ezechiello. Queste quattro figure vengono a formare una specie di croce greca col capo al centro ed i piedi al principiare della cupola, la quale è sostenuta da 16 colonnette ed archi. Nel muro tra questi vani sono dipinte le mezze figure di otto profeti alternate colle finestre, i quali tengono un rotolo spiegato nella sinistra accennando coll' altra mano in vario modo a se stessi. Più in basso, nei quattro angoli tra gli archi che sostengono la cupola, sono dipinti, seduti dentro finte nicchie in diverso atteggiamento e coi rispettivi simboli, quattro Evangelisti davanti a un leggio, in atto d' ispirazione.[2] Nella crociera, alla destra, havvi San Giorgio a cavallo nell' atto di uccidere il drago.

Nella pittura della cupola vedesi una maniera di composizione affatto nuova per noi, sia pel concetto, sia pel modo con cui fu svolto, e che crediamo derivi dall' Oriente, avendo in questa pittura seguito l' artista, nazionale o straniero che fosse, la maniera bizantina, riproducendo i caratteri e i difetti che più o meno si riscontrano in tal genere di pitture.

[1] Si può anco credere che sia il simbolo del figliuolo di Dio chiamato Angiolo del testamento, e che nelle tre figure sia rappresentata la Santissima Trinità.

[2] Uno di questi manca, ed il rimanente ha molto sofferto. Nella parte superiore dell' abside non è rimasta della pittura che la porzione di qualche figura di santo. Più in basso dentro nicchie vi sono le figure di San Pietro, San Paolo e di due altri santi e due storie che sembrano figurare il sacrifizio di Abramo e di Melchisedecco. Oltre questi dipinti, ridotti in cattivissima condizione, vedonsi quattro Santi Vescovi, non che un San Giovanni Battista ed un altro Santo Vescovo coi caratteri delle mediocri pitture del secolo decimoquinto.

Cattedrale di Aquileia.

Nella cattedrale di Aquileia abbiamo trovato alcuni resti di pitture mediocri coi caratteri della fine del secolo XIV e del successivo.[1]

Chiesa di Sesto al Reghena.

Coi caratteri della fine del secolo XIV, e della prima parte del successivo vi sono alcuni dipinti a fresco, nell' atrio della chiesa parrocchiale di Sesto al Reghena, i quali mostrano d' essere il paziente lavoro di artisti educati, a quel che sembra, piuttosto a miniare pergamene che a lavorare a fresco, e dall' insieme del loro lavoro si sarebbe anzi quasi tratti a pensare, che essi altro non facessero se non riprodurre sulle pareti composizioni d' artisti più abili. Così nella chiesa dei vicini paesi di Bagnara e di Verzuta[2] abbiamo altri affreschi che mo-

Chiesa di Bagnara e di Verzuta.

[1] In una delle nicchie a destra dell' abside havvi Cristo fra Angeli e Santi in atto di benedire con una mano, appoggiando l'altra sul libro che tiene sulle ginocchia. E qua e là, ove è caduto il bianco della calce dalla parete, sono comparsi i resti di altra pittura tra cui un Vescovo in atto di battezzare.

[2] Rappresentano una Madonna col Putto fra i santi Jacopo e Giovanni Battista, ed in vicinanza è rimasta porzione della figura di San Cristoforo. Sotto di questa, essendo caduto l' intonaco, è comparsa la parte inferiore di una figura di San Giovanni Battista, porzione della cornice dipinta ed un uccello, avente la testa umana di un vecchio rivolto ad uno stemma gentilizio dipinto nel mezzo. Quest' ultima porzione d' una pittura, assai rozza per i caratteri suoi, mostra d' appartenere ad un periodo assai anteriore.

Segue l' affresco con San Tommaso, che pone il dito nel costato di Nostro Signore, con in basso una piccola figura in atto di pregare, e che dovrebbe rappresentare il committente. Da un lato vedesi di prospetto un Santo col libro in una mano, e coll' altra sollevata rivolto ad altro Santo dipinto di profilo, del quale non è rimasto però che una porzione della figura. Vi è pure un altro affresco rappresentante San Macario, che si presenta con un rotolo spiegato ad un Re, il quale passando col suo seguito indica alla persona che gli sta da presso due sepolcri con entro i cadaveri. Di questa pittura manca una parte e la maniera con cui fu eseguita la rivela anche lavoro del secolo XIV o della prima parte del successivo. Ma come la data che vi si vede fu mutilata, così non possiamo dire sicuramente se essa sia quella del 1406 nè se il numero 13 che pur si vede, indichi il giorno del mese in cui fu eseguita. Ad essi succede l' Incoronazione della Vergine, rappresentata fra un doppio giro di Serafini e Cherubini davanti al Signore che le mette sul capo la corona.

Ai lati, disposti in ordini diversi gli uni sotto gli altri, vedonsi gli

strano, presso a poco, la stessa fisionomia d' arte e la stessa tecnica esecuzione.

Apostoli, i Patriarchi ed altri Santi, e più in basso nel mezzo un gruppo d'Angeli che tenendosi per mano e formando corona muovono alla danza, avendo ai lati altre figure di Santi e di Sante, talune delle quali anche in atto di danzare.

Anco questo dipinto mostra più o meno gli stessi caratteri. Ma se nei rispetti della composizione non manca di buona disposizione delle figure e si può anche conoscere piacevoli alcuni motivi, come quello della danza degli Angioli, lascia pur sempre parecchi desiderii nei rispetti dell' esecuzione così scarsa di merito, da lasciar credere che riprodotta qui la composizione d' un abile artista venisse questa pazientemente eseguita da uno mediocre assai, e più educato all' arte del miniare che non a quella del frescare. Con gli stessi caratteri abbiamo inoltre visto nello stesso luogo la parte di un altro affresco, del quale non rimangono che tre Angioli, uno dei quali pesa le anime sur una bilancia, mentre tiene il demonio sotto i piedi e con la destra alzata impugna la spada; il secondo che porta in cielo un' anima sotto forma di fanciullo e il terzo che vedesi più lunge fra altre tracce di figure. Da tutto ciò è facile argomentare come questo dipinto dovesse rappresentare il giudizio finale.

Chiesa parrocchiale di Bagnara.

Nella chiesa parrocchiale del vicino paese di Bagnara sono dipinti nei quattro scompartimenti della vòlta i quattro Evangelisti, e negli angoli Angeli che suonano e cantano. Nell'abside è rappresentata fra Angeli l' Incoronazione della Madonna e nella profondità dell' arco vedonsi otto figure di Santi manchevoli in parte del colorito. In una delle pareti trovasi una parte d' altro dipinto rappresentante Nostro Signore che va al Calvario. La parte inferiore è stata coperta colla calce.

Chiesa campestre di Verzuta.

Nella chiesa campestre di Verzuta, piccolo paese presso San Vito, sono dipinti nella vòlta in vario atteggiamento, ma seduti e coi loro simboli ai lati, i quattro Evangelisti, chiusi entro una finta cornice mistilinea sostenuta da un Angelo. Nella profondità dell' arco vedonsi alcune figure di Santi con Cristo seduto sullo stesso trono con la madre sua, in atto di incoronarla. Dietro il trono tre Angeli sostengono un drappo a guisa di baldacchino.

---

# CAPITOLO DECIMO.

## PITTORI VENEZIANI.

---

Venezia, divenuta per i suoi molti e continui commerci coll' Oriente, ricca e potente sui mari, portò nello Stato quella ricchezza e sfarzo orientale che tanto si ammira nei suoi grandiosi monumenti. La Basilica di San Marco, le chiese di San Donato e di San Cipriano in Murano, di Santa Maria in Torcello, furono decorate di musaici, [1] di cui se male possiamo ora apprezzare il giusto valore artistico a cagione dei molti restauri da essi patiti, rimane pur ancora quanto basta ad attestare ciò che un tempo dovevano essere. E come abbiamo avuto occasione di osservare parlando dei musaici della Sicilia, così anche quelli di Venezia ci mostrano i caratteri ed hanno l'impronta dell' arte bizantina, derivazione attestata anco dalle stesse porte di bronzo di San Marco, come da quasi tutte le altre opere d' arte che adornano

[1] Il Musaico di San Cipriano fu comprato nel 1837 da re Federico Guglielmo IV di Prussia, e fatto trasportare alla « Friedenskirche » a Potsdam. In esso è figurato il Redentore seduto nel mezzo, che con la destra benedice, e tiene nella sinistra un volume. Alla destra trovasi la Vergine e San Pietro, alla sinistra il Battista ed il Vescovo Cipriano; nelle estremità ai lati vi sono gli Arcangeli Michele e Raffaello. Il Moschini (*Guida di Venezia*, anno 1815, vol. II, par. II, pag. 422-423) racconta per opera di qual pia donna si compiesse questo lavoro, poichè vi si leggeva: « Hoc fieri jussit opus Frosina Marcella conjugis pro anima suaque Petri Marcelli Marci et Teofili suorum et filiorum. »

quella insigne e decaduta città, che un tempo a giusto titolo era chiamata la Regina dei Mari. E sia che quest' arte, la quale per lo sfarzo e l' origine sua fu chiamata bizantina, fosse stata importata a Venezia, come fu nel mezzogiorno d' Italia, da artefici stranieri, ossia da Italiani educati a quella Scuola fuori del loro paese, certo è però, che di mano in mano anche i nazionali divennero in essa abili alla lor volta; [1] come è vero altresì che continuarono per molto tempo a trattarla a quel modo forestiero. Nè con ciò vogliam dire che anco Venezia non avesse a quei tempi artisti suoi propri. [2] Il Lanzi racconta che il comune degli scrittori ricerca i principii della pittura veneta dal secolo XI, ossia dal 1070 circa, quando il Doge Salvo, cioè, invitò per la prima volta dalla Grecia alcuni musaicisti per adornare il magnifico tempio di San Marco, [3] solennemente consacrato dal Doge Vitale Falier nel 1094. [4] Il Lanzi osserva inoltre assai giustamente, che quegli artefici, ancorchè rozzi, dovevano saper in qualche modo dipingere, essendo pur necessario, per eseguire musaici, di

[1] Vedasi il vol. I, pag. 104 e seg., ove si tenne parola dei musaici di Sicilia dell' Epoca Normanna, e delle porte storiate in bronzo, ove si notò a pag. 119 che anche Venezia coll' aiuto del mare e del commercio suo attivissimo e continuo col levante, potè avere musaicisti bizantini e nazionali, educati alla stessa scuola.

[2] Vincenzo Lazari, *Notizia delle opere d' arte ed antichità della raccolta Correr*, Venezia, 1859. Discorrendo dei vetri di Murano a pag. 90, dopo averci detto che l' esistenza antichissima dell' arte vetraria in Venezia l' abbiamo dalla cronaca del Sagornino, e nei variopinti smalti, di cui compongonsi i musaici che ornarono, o tuttavia ornano, le chiese di Torcello e di Venezia, ove la basilica di San Marco principiò andarne rivestita almeno al secolo XI, e nuovo decoro n' ebbe per opera di un Pietro a' giorni del Doge Vitale Michiel nel 1159. Che se a tal uopo qui vennero musaicisti bizantini, non vennero ad introdurre un' arte nuova, ma solo a perfezionare l' antica.

[3] Vedi Lanzi, op. cit., vol. III, pag. 10.

[4] Vedi Selvatico e Lazari, *Guida di Venezia e delle isole circonvicine,* Venezia, an. 1852, pag. 4.

saper prima disegnare e colorire il cartone della composizione da tradursi in opera. Tali sarebbero stati, secondo questi scrittori, i primi rudimenti della pittura in Venezia.[1] Comunque, l'arte crebbe di vigore dopo il 1204, quando presa Costantinopoli, fu Venezia in breve tempo invasa non solo di artefici, ma di statue, di bassorilievi venuti di fuori.[2] Il Zanetti ricorda un Teofane di Costantinopoli, che teneva scuola in Venezia nel 1200, alla quale concorsero anche dei forestieri. Ricorda inoltre che pittori greci trovavansi pure nei luoghi vicini a Venezia, e menziona nel 1143 il nome di Colaianni pittore che trovavasi nella terra di Corte di Sacco (Sacensium) nel territorio Padovano a 20 miglia da Venezia; e racconta che in Venezia stessa, sul finire del 1200 e per tutto il secolo successivo, furonvi pittori, dei quali più d'uno dimorava nella contrada di San Salvatore. Ricorda fra gli altri un maestro Giovanni nell'anno 1227, e un Ser Filippo figliuolo di maestro Giovanni Scutario. Narra ancora come dai libri della vecchia Compagnia dell'arte conservati nella vecchia scuola dei pittori a Santa Sofia siano molti di essi ricordati, e come dalle costituzioni loro del 1290 resulti, che da altre e più antiche corporazioni erano stati preceduti. Erano allora confusi i pittori cogli indoratori, cofanai, ed altri bassi pennelleggiatori, ma godevano il favore della Signoria, e ottenevano di tempo in tempo opportuni provvedimenti decorosi ed utili all'arte loro, come ne fa chiara testimonianza la parte o costituzione del Magistrato della Giustizia vecchia in data del 1322, « indition sexta de octub » giorno primo, nella quale si legge: « Ordenado e fermado » fo per misser Pietro Veniero, e per misser Marco de

[1] Vedi Lanzi, op. cit., vol. III, pag. 10.

[2] Vedi Rannusio, *Guerra di Costantinopoli*, lib. III, pag. 94, in Lanzi op. cit., vol. III, pag. 10.

» Mugia Tustixieri Vieri, lo terzo compagno vacante. Or-
» denado fo che da me in avanti alguna persona si
» Venedega come forestiero non osa vender in Venexia
» alguna anchona impensa. Salvo li empentori sotto pena
» et ec. Salvo de la sensa che alora sia lecito a zaschuno
» de vender anchone insin chel durerà la festa. »[1]

Non abbiamo creduto di occuparci di talune pitture attribuite ad epoca ben remota che voglionsi d'origine bizantina, e che vedonsi per esempio nella basilica di San Marco ed in qualcun'altra delle chiese di Venezia, perchè sono talmente alterate dal restauro da non poter più dare su di esse un giudizio sicuro. Bensì ricorderemo per prima la pittura su tavola che abbiamo veduta nell'interno del coperchio della cassa della Beata Giuliana, che trovasi presentemente nell'Oratorio delle Scuole di carità dei Padri Cavagnis, a Sant'Agnese in Venezia,[2] ed è ricordata tanto dal Lanzi,[3] quanto dal Zanato[4] e da altri scrittori di cose patrie. Questa pittura che un tempo era nel monastero di San Biagio alla Giudecca, rappresenta San Cataldo e San Blasio. Da un lato è in ginocchio la Beata Giuliana colle mani sollevate e rivolta a San Blasio, il quale vestito in pontificale, come l'altro Santo, tiene il pastorale nella sinistra e coll'altra mano imparte la benedizione alla Beata Giuliana.[5]

Basilica di San Marco.

Oratorio delle Scuole di Carità in Sant'Agnese in Venezia.

[1] Vedi Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche dei veneziani maestri*, Venezia, 1771, pag. 1 a pag. 4.

[2] Questa cassa passò in proprietà dei Padri Cavagnis per il dono fattone dalla loro zia, l'ultima badessa del convento di Sant'Eufemia, alla Giudecca, ove era stata abbandonata, dopo levato dalla cassa il corpo della santa; venne poi depositata da quei padri nel convento delle Eremite in San Gervasio e Protasio e finalmente, come si disse, trovasi nel loro Oratorio delle Scuole di Carità in Venezia.

[3] Vedi Lanzi, op. cit., vol. III, pag. 10-11. Il quale inoltre ci ricorda anco un Giovanni da Venezia, insieme con Martinello da Bassano, del quale però soggiunge non restarci che il nome.

[4] Vedi Zanato, *Storia della pittura veneziana*, a pag. 181-83.

[5] La beata Giuliana indossa un vestiario del tempo assai singolare;

Ma la beata Giuliana è morta nell' anno 1264, e la pittura mostra di essere eseguita qualche anno dopo la di lei morte, inquantochè i caratteri del dipinto come la tecnica esecuzione sono propri dei pittori della fine del secolo XII e dei primi anni del seguente. E, come giustamente osserva il Lanzi, oltre essere i nomi dei Santi e della Beata scritti in latino, anche lo stile della pittura, benchè sia rozzo, non mostra d' appartenere ai greci, [1] come a noi sembra che neppure il modo con cui il Santo imparte la benedizione, sia quello usato dal rito greco, ma bensì dal latino. All' esterno del coperchio manca la pittura, e quella che vedesi sul davanti della cassa insieme con alcune storie che si riferiscono alla Beata Giuliana, l' iscrizione che trovasi nel mezzo della cassa e ricorda la morte della Beata, non che la pittura dell' ornato a fogliame che gira tutto intorno, mostrano essere lavoro eseguito nel secolo passato. [2]

Chiesa di San Giovanni Evangelista in Venezia.

Un altro dipinto di rozza esecuzione e con gli stessi caratteri, abbiamo veduto in una delle stanze sopra la sagrestia di San Giovanni Evangelista, proveniente dal vicino Ospizio Badoer. È una tavola con mezze figure di grandezza naturale, dipinte su fondo giallastro scuro ed avente ancora parte della sua cornice intagliata e dipinta. Nel mezzo della tavola trovasi la Vergine colle braccia sollevate e le mani aperte; nel mezzo del petto, dentro

porta una benda attorno alla fronte, ed il cappuccio in capo. I suoi lineamenti son tali, che senza esservi scritto il suo nome, sarebbe stato difficile riconoscere se rappresenti un frate od una monaca.

[1] Vedasi Lanzi, op. cit., pag. 11.

[2] Nota lo Zanatto, *Pinacoteca dell' Accademia di Venezia*, Venezia, Antonelli, 1838, tom. II, in-fol., nel vol. I, pag. 50-51, che il corpo della Beata fu trasportato in un'arca di marmo non nel 1279, ma bensì nel 1753. Così noi osserviamo, che le storie dipinte e ricordate per ultimo insieme con l'iscrizione e l' ornato dovrebbero essere state fatte in questa occasione, e che dell' antica cassa di legno non sarebbe rimasto che il coperchio colla pittura, a principio ricordata.

una mandorla, è dipinto il Bambino Gesù il quale benedice con ambo le mani, e spande attorno raggi di luce.[1] Da un lato havvi San Giovanni Battista e San Pietro, e dall' altro non rimane che metà dell' altra mezza figura di San Giovanni Evangelista. Sotto leggesi: FRANCISCUS PINSIS OCP. (sic).

Chiesa di San Donato in Murano.

Un terzo lavoro è la tavola che abbiamo veduta appesa ad una delle pareti nella chiesa di San Donato, a Murano, e che lo Zannetti ricorda, come al tempo suo si trovasse invece dietro l' altar maggiore. Al basso di questo paliotto leggesi la seguente iscrizione: « Corando » MCCCX indicion VIII. in tempo de lo nobele homo miser » Donato Memo honorado Podesta de Muran facta fo » questa ancona de miser San Donado. » Sotto un arco sostenuto da colonnette a spirale con basi e capitelli, è figurato di prospetto San Donato[2] in grandezza minore del naturale, ritto e stecchito della persona, vestito pontificalmente,[3] col pastorale in una mano e un libro chiuso nell' altra. Il capo ha coperto da una piccola mitra, com' era usanza del tempo, attorno alla quale havvi una grande aureola dorata, che, come la figura, è alcun poco rilevata. I contorni sono duri e molto scuri, le forme difettose e le pieghe sono indicate a forti linee taglienti terminanti ad angolo, mentre il colore giallastro delle carni è divenuto scuro, specialmente nelle ombre. Esaminando questo dipinto si direbbe quasi che a far primeggiare la figura del Santo il pittore non seppe far meglio che seguire l'esempio di quell'arte povera e meschina, la quale si serviva nella pittura del-

[1] Ai lati della Madonna vi sono le sigle ITP e OV.

[2] Il nome del Santo è scritto sul fondo d' oro ai lati della testa.

[3] Il manto azzurro è tutto ricamato; nel mezzo ha una fascia rossa con tracce d'oro, il risvolto è rosso. La lunga veste che porta sotto è di color azzurro, e rosse sono le pantofole che coprono i piedi.

l' aiuto del bassorilievo, come abbiamo già notato in altri lavori del secolo precedente.[1] E reca meraviglia che l'avvedimento povero durasse ancora, dopo che Giotto aveva lasciato tanti luminosi esempi dell'arte sua nelle vicine città di Ravenna e di Padova. Ciò mostra come i Veneziani, abitatori delle isole, gelosi o non curanti di tutto quello che si facesse in terraferma, rivolti come erano per i loro traffichi all'Oriente ed imbevuti di quell' arte lussuriosa e seducente che colà fioriva in ogni ramo, non si curassero dell' arte novella che era sorta in Toscana, ed era, per così dire, giunta sino alle rive della laguna senza che le fosse dato di penetrare in Venezia.

Sotto il Santo è dipinto in ginocchio a mani giunte in atto di pregare, vestito col vestiario della sua carica, il nobil uomo messer Donato Memo, Podestà di Murano, committente del lavoro.[2] Nell' identica posizione vedesi rivolta al Santo una donna che dovrebbe essere la moglie del Podestà.[2] Queste figurette che devono rappresentare ritratti cavati dal vero, appariscono, per le stesse loro piccole proporzioni, meno visibilmente difettose della figura del Santo. Le carni sono pure di tinta giallastra, verdastre le ombre, e le guance colorite in rossiccio, che più denso e più forte si vede sulle labbra. Le mani hanno piccole e nel tutto insieme le figure difettano di rilievo.[4] Non si conosce il nome del pittore che le ha eseguite, ma conservansi memorie dell' esistenza di un certo Bartolommeo pittore de Cà Naxon, il quale morendo in Murano nella sua abitazione

[1] Per tali dipinti vedasi il capitolo X del vol. I, di quest' opera.

[2] Indossa una veste di color grigiastro scuro e porta in capo un berretto rosso, con risvolto di pelle, che termina a coda.

[3] Indossa una lunga veste di color azzurro divenuto oscuro, con risvolto di pelle, ed il capo coperto in parte da un panno bianco.

[4] Da quando abbiamo veduta la prima volta questa tavola, essa venne restaurata, motivo per cui ha molto perduto della sua originalità.

in parrocchia di Santo Stefano, lasciava alla chiesa di San Donato una « ruga di case. » Si conosce inoltre che questo Bartolommeo era cognato di certo Zannino Schiavolin, pittore di Venezia, abitante a San Giovanni in Bragora. [1] Noi non sappiamo se questo pittore Bartolommeo, il quale morì in Murano nel 1325, sia l' autore del dipinto fatto eseguire dal Podestà Donato Memo nel 1310 per la chiesa di San Donato, ma non possiamo esentarci dal dire che tanto in questa tavola, quanto negli altri esempi già ricordati, noi troviamo la conferma di quanto abbiamo già detto, che i pittori cioè di quel tempo, così in Venezia come nelle sue isole, [2] non facevano

[1] Il testamento di Bartolommeo pittore è steso da Marco d' Arpo notaio e parroco di Santo Stefano in Murano; trovasi nell' archivio notarile di Venezia, dal quale fu cavata copia dal Rev. Don Vincenzo Zanetti di Murano, che gentilmente ci comunicò queste notizie nell' anno 1866.

Nella vita del Guariento abbiamo già notato come questo pittore padovano fosse figlio di un certo Arpi o Arpo di Padova, perciò ci siamo dovuti domandare se quel Marco d' Arpo di Murano fosse della stessa famiglia del Guariento come anche domandiamo se mai quel Zannino (ossia Giovannino) Schiavolin pittore di Venezia non fosse lo stesso pittore Giovanni ricordato dal Zanetti come vivente nel 1227, che noi abbiamo alla nostra volta poche pagine innanzi ricordato.

Zannino pittore.

Musaici di San Marco.

[2] Dei musaici di San Marco come di quelli di Murano e di Torcello abbiamo già discorso insieme cogli altri di quell' età, nel vol. I, a pag. 119 e seguenti. Quanto ai primi, di quelli cioè della Basilica di San Marco, sono troppi e anco di epoca diversa, per poterli descrivere in una nota. Ci contenteremo invece di ripetere quanto già si disse, che tra quelli, cioè, che vanno ricordati tra i primi, è il musaico nell' ultima lunetta a sinistra di chi guarda la facciata della chiesa, rappresentante il trasporto in San Marco del corpo del patrono della chiesa, * ed anche quelli che alterati in parte dai rimessi vedonsi nel vestibolo e rappresentano varie storie bibliche. I caratteri di questi musaici sono quelli che generalmente predominano nei secoli undecimo e decimosecondo. Già

* Nel fondo di questo musaico è riprodotta la facciata della Basilica, coi quattro cavalli, collocati nel 1205, onde il musaico deve essere stato fatto posteriormente, come a ragione osservano il Selvatico e il Lazari nella loro *Guida di Venezia.* Per i musaici di San Marco può consultarsi *La Basilica di San Marco* illustrata da Giovanni e Luigia Krautz, Venezia e Vienna, 1843, in fol., lavoro rimasto incompiuto; ma che venne ripreso in questi anni dall' Ongania, alla cui importante pubblicazione noi rimandiamo i nostri lettori, perchè si formino un' idea adeguata di quanto contiene quell' insigne monumento.

che seguire, più o meno imperfettamente, quelle forme, si ebbe ad osservare come dal loro complesso spicchino caratteri, tipi, forme, ed una tecnica esecuzione che ricordano i musaici del mezzogiorno; mentre si riconosce tanto in questi di Venezia come in quelli, l'opera di artefici, i quali studiarono sugli esempi dell'arte bizantina. E tanto si rassomigliano tra loro, che noi andiamo contenti di questo brevissimo cenno mandando il lettore a vedere quanto si disse parlando di quei musaici nel vol. I, al capitolo secondo.

Chiesa di San Donato in Murano.

Si ricordò pure che la chiesa di San Donato a Murano come la cattedrale di Torcello sono adorne di musaici di quel tempo. Nell'abside della chiesa di San Donato, ove abbiamo poco fa ricordato il paliotto, fatto eseguire da messer Memo Podestà di Murano nell'anno 1310, è rappresentata di prospetto sopra fondo dorato e coi caratteri delle opere del secolo duodecimo la colossale figura della Vergine Assunta, ritta in piedi sopra una specie di predella, colle braccia sollevate e le mani aperte in modo da mostrare le palme. La testa, coperta in parte da un drappo, è circondata da una grande aureola, con ai lati le sigle « MP » da una parte e « OV » dall'altra. Tutto all'intorno, in triplice giro, havvi una iscrizione latina che si riferisce alla Assunzione della Vergine in cielo. La figura è lunga e magra, dura e stecchita nella mossa: indossa un vestito sfarzoso alla foggia orientale sopraccarico di oro e di frange. Le giunture e le estremità, oltre all'essere difettose, sono anche scarse nella misura. Ha due grandi occhi spalancati ed immobili, ed i contorni della figura sono fortemente indicati da linee rette e molto scure nelle ombre. La tinta della carne è biancastra con ombre verdognole. Le guance sono tinte in rosso e più colorite sono le labbra, ma nel tutto insieme la figura difetta di rilievo. Gira all'intorno una ricca ornamentazione lavorata con verde fogliame insieme con altri ornati formati di pietre rosse, bianche e scure.

Il musaico ha sofferto di restauro più volte, onde ha molto perduto del suo carattere originale. Ma da quanto è rimasto apparisce pure una maniera che ricorda, come già si notò, quella dei musaici siculi bizantini, ed il suo autore mostra d'essere uscito dalla scuola stessa di coloro che lavorarono i più antichi musaici della Basilica di San Marco. I quattro Evangelisti che trovansi di sotto non sono lavorati a musaico, ma con colori, e forse furono dipinti in sostituzione di quelli a musaico nel secolo XV ed avevano, da quanto ancora lasciava vedere il restauro, le qualità proprie dei pittori della scuola di Murano. Dopo l'ultimo restauro però, essi perdettero anche quel poco che conservavano del loro carattere originale.

Cattedrale di Torcello.

Di tutti i musaici della cattedrale di Torcello, noi abbiamo discorso nel nostro primo volume di quello soltanto che trovasi sulla parete interna sopra la porta, rappresentante il Giudizio finale. E si notò che il tempo, le intemperie ed i restauri, ne fecero pessimo governo; e quasi ciò non bastasse che minacciava anco di cadere in gran parte. Dobbiamo ora aggiungere, che da quel tempo in poi andò sempre peggiorando la sua condizione, ed ebbe a patire nuovi danni a causa del cat-

quei tipi e quell' arte, che noi vediamo nei suoi mu-

tivo restauro o piuttosto rifacimento che viepiù ne alterò il carattere originale. La prima volta che fummo a Torcello più non rimanevano della parte superiore del musaico se non le gambe del Salvatore Crocifisso, e la parte inferiore delle due figure ai lati della croce, della Vergine cioè e dell' Evangelista Giovanni. Nel restauro questa parte venne demolita; e dopo che sono stati alzati i muri, nell' occasione in cui fu rinnovato il tetto, venne fatto a nuovo in un posto poco più alto di quello in cui era prima. A ricordo del primitivo musaico più non rimangono che i piedi del Cristo, separatamente confitti sulla croce. *

Nello scompartimento inferiore, con brutto e violento movimento è figurato il Salvatore, il quale preso colla destra per un braccio un vecchio, che potrebbe essere Adamo, lo tira a sè con forza, stringendo nell'altra mano il legno della Croce. Presso ai piedi del Salvatore stanno le chiavi e le porte del Limbo atterrate. Dall' altro lato trovasi Battista il precursore, il quale indica colla mano la croce che tiene il Salvatore. E poco discosto dalle figure havvi da ciascun lato un vano a forma di lunetta, per indicare forse il Limbo, con dentro tre figure in ciascuno. Dietro al vecchio preso per mano da Cristo sono due Santi incoronati a lui rivolti, e forse sono i due profeti David ed Isaia. Chiude la scena dai due lati la figura colossale degli Arcangeli Michele e Gabriele col drago sotto i piedi ed il labaro in una mano, e nell' altra un piccolo tondo con entro, sopra un colle, la croce.

Nel terzo scompartimento dentro una mandorla, con ai lati una ruota rossa a foggia di carro, sta seduto Cristo giudice, con la destra aperta ed abbassata verso i beati e l' altra rovesciata ed abbassata verso i reprobi. Dalle parti si ripete il carro di Ezechiello raffigurato dalla testa di un Angelo con ali e gambe da uomo, avente da un lato la testa del bue e dall' altro quella del leone. Dalle parti, havvi da un lato la Madonna e dall' altro una figura indicata per San Giuseppe, rivolte in atto reverente a Cristo giudice. Seguono gli apostoli seduti in trono e dietro di essi una gloria d' Angeli.

Nel quarto scompartimento, sotto la mandorla, entro cui siede Cristo giudice, scende al basso un torrente di fuoco che circonda l' Inferno. Sotto i piedi del Cristo, sono due Angeli per parte che con gran forza dànno fiato alle trombe, ed un terzo, che dal lato dell' Inferno tiene spiegato un gran rotolo ripieno di stelle. I due primi, alla destra di chi

Museo di Torcello.

* Come si facessero sino a questi giorni le riparazioni ai musaici, ne abbiamo un esempio anco in questi di Torcello, dove in luogo di riparare le parti che minacciavano rovina assicurandole alle pareti, venivano demolite, e colla scorta di un lucido che molto inesattamente si faceva prima di demolire le antiche, quelle parti venivano poi rifatte. Nel Museo di Torcello si possono vedere quindici teste che poterono ricuperarsi prima che con le altre fossero portate fuori del paese. Lo stesso metodo fu adoperato nelle riparazioni dei musaici della Basilica di San Marco, ove pure si conservano alcune parti degli antichi stati levati per farsi a nuovo. Per buona sorte questo metodo di restaurare o fare a nuovo venne dal Ministero della Pubblica Istruzione proibito, il quale inoltre diede le necessarie disposizioni, perchè non avessero più a rinnovarsi tali sconci.

saici. Che anche quel tanto ch'essi aggiungevano del

osserva, sono rivolti verso una caverna, ove si affacciano animali di varie specie, tra cui primeggiano un leone ed un elefante, dalla bocca dei quali escono corpi umani. Gli altri tre Angeli dal lato opposto sono rivolti al mare, dove galleggiano mostri marini e pesci, cacciando dalla bocca essi pure dei corpi umani. Nel mezzo del mare sta una donna seduta sul dorso d'un cavallo marino, dalla bocca del quale esce pure un corpo umano. Vuolsi sia raffigurata una Nereide, la quale ha il capo coronato, e colla mano destra tiene sollevato un pesce. È rivolta verso gli Angeli, e nell'altra mano tiene un cornucopia. Poco più sotto, nel mezzo del musaico, è collocato l'altare, sul quale sta il libro chiuso coi sette suggelli, la croce con la corona di spine e un cero acceso ai lati. Da una parte e dall'altra della croce havvi un Serafino, ed ai piedi dell'altare una donna da un lato e un vecchio dall'altro, prostrati in adorazione, nelle quali figure alcuni vogliono riconoscere la Vergine e San Giuseppe ed altri Adamo ed Eva. In piedi, ai fianchi dell'altare, vedesi un Angelo per parte col labaro in una mano, e rappresentano i due arcangeli Gabriele e Michele.

Nel quinto scompartimento, sono da una parte i beati divisi in più gruppi, rivolti al cielo. Nel mezzo havvi San Michele che colla bilancia pesa le anime; e dall'altra parte, ove è figurato l'inferno, due demoni con delle borse ripiene e delle lunghe forche in mano, i cui ganci attaccati alla bilancia, invano cercano di farla piegare dalla loro parte, mentre due Angeli spingono colle lance i dannati nell'Inferno. Nel mezzo del fuoco trovasi Lucifero, rappresentato da un vecchio di forme brutte e colossali che sta a sedere sopra il dorso di un grosso e mostruoso animale, il quale tormenta colla bocca un dannato. In grembo a Lucifero siede un fanciullo vestito, attorno alle loro gambe gira la lunga coda del mostro. Tutt'e due colle mani sollevate, sono rivolti laddove le anime dannate vengono dagli Angeli cacciate nell'Inferno.

Nell'ultimo scompartimento, suddiviso in riquadri, stanno nel primo sedute in mezzo al fuoco tre figure nude, e negli altri sono dipinti dannati che si tormentano tra loro, essendo alcuni nell'acqua bollente, altri nel fuoco. Per ultimo vedonsi teschi, mani e piedi, investiti dalle fiamme. Dall' altro lato del musaico stanno i beati in un prato fiorito, nel quale si alzano a pari distanza delle palme. Si trova per primo San Pietro con le chiavi in mano che si presenta ad una porta, accompagnato da un Angelo, il quale tiene in una mano un bastone, ed appoggia l'altra alla porta. Entro questa trovasi un Angelo col capo circondato dall' aureola, con quattro ali e le gambe d'uomo, a guisa di Serafino che tiene nella destra un bastone. Sembra posto a guardia della porta del Paradiso, alla quale San Pietro accompagnato dall'Angelo si presenta per entrare. Passata la porta, si vede per prima una figura quasi nuda, i cui lineamenti sono più da donna che da uomo imberbe con in mano una croce. Vuolsi che rappresenti la figura del

proprio non solo non cooperava a rendere migliore

Precursore Battista. * Segue la Vergine Maria rivolta alla sua destra e sul prato coperto di fiori stanno dei fanciulli dinanzi ad un vecchio seduto, coll'aureola attorno al capo. Ha capelli e barba bianchi, e sulle ginocchia tiene seduto un fanciullo, mentre altri si vedono a lui d'intorno. Vuolsi che sia qui figurato l'Uomo-Dio, che accoglie i fanciulli. **

In questa composizione abbiamo la disposizione stessa, i caratteri, i tipi spiacenti, le forme difettose e convenzionali, e gli stessi movimenti esagerati, che riscontransi nelle opere di quel tempo, sia a musaico, sia a colori, lavorati sulle pareti, sulle tavole o su pergamene. Ma nella composizione di Torcello troviamo qualche cosa di più strano ancora, di bizzarro e fantastico che sono i caratteri propri della scuola bizantina. Per cui siamo disposti a credere che i musaicisti che lavorarono in questa chiesa non fecero che riprodurre in grande la composizione, prendendola da un modello già in uso presso i Bizantini.

Nella lunetta sopra la porta, havvi il musaico della Madonna, il cui tipo, carattere e movimento, non che la foggia del vestire sono simili a quelli della Madonna ricordata in San Donato di Murano; colla diversità che questa di Torcello è solo una mezza anzi chè una figura intera. Ai lati della testa vi sono le solite lettere greche MP, OV, ed attorno alla figura abbiamo pure un'iscrizione che vi si riferisce, scritta in latino. Il fondo come al solito è dorato.

Un altro musaico si trova nella calotta dell'abside, il quale per quanto mal ridotto dalle ingiurie del tempo e dai restauri, pure si può ancora riconoscere come appartenente alla stessa epoca. Nel mezzo è figurata la colossale figura della Vergine, col Bambino Gesù in braccio. Dalle parti si vedono sempre le solite lettere MP, OV, e sei per parte, stanno ai lati della finestra i dodici apostoli; il tutto è eseguito su fondo dorato. Nella parte di sotto gira una ornamentazione a ricchi meandri, nel cui mezzo trovasi il busto di Nostro Signore. Sopra la cattedra vescovile, che sta nel mezzo del coro, havvi l'immagine di San Teodoro vestito in pontificale. *** Sulla parete attorno all'arco scorgonsi i resti della Salutazione dell'Angelo a Maria.

Nella cappella detta del Sacramento, in fondo della navata a destra,

* Una stampa che si trova a pag. 111 del vol. I, *Il Fiore di Venezia*, ossia i quadri e monumenti, le vedute ed i costumi, eseguiti da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti, tipografo editore, 1842, troviamo che quella figura ha altro aspetto, che ha il mento coperto da barba, lunghi capelli che cadono sulle spalle, e manca dell'aureola. Il Moschini nella sua *Guida* (op. cit.) osserva, che questa figura non può essere il Redentore, poichè gli mancano le cicatrici delle mani e dei piedi e neppure il Precursore, mancandogli il nimbo attorno alla testa.

** Nella stampa ricordata, dinanzi al vecchio col Putto sulle ginocchia, vedesi un fanciullo inginocchiato in atto di pregare, mentre viene dall'altro benedetto. Un altro esemplare ci si dice trovarsi nella raccolta Gherro, che conservasi al Museo Correr in Venezia, da noi non veduto, ma che potrebbe essere da altri consultato.

*** Il Moschini, nella sua *Guida di Venezia* dell'anno 1815, op. cit., a pag. 436, vol. II, parte II, racconta, che questo musaico, coll'immagine di San Teodoro, era in gran parte rovinato.

l'arte loro, bensì servì a produrre quell'arte povera e meschina che abbiamo notata, e quale ci dimostrano che fosse anco i dipinti che ricordiamo qui in nota.[1] Ma sem-

havvi nella calotta un altro musaico. Nel mezzo è figurato seduto in trono Nostro Signore col libro in una mano, ed in atto di benedire coll'altra. Da un lato in piedi e di prospetto sta l'Arcangelo Michele e dall'altro l'Arcangelo Gabriele. Più sotto, dalle parti della finestra che trovasi nel mezzo, sono i santi Gregorio, Martino, Ambrogio ed Agostino. Il fondo è qui pure dorato, e come al solito il musaico è racchiuso entro una finta cornice lavorata parimenti a musaico. Nella grossezza dell'arco che mette a questa cappella, e sempre su fondo dorato, vedesi una ricca ornamentazione a fogliame, tra mezzo al quale sono degli uccelli, ed è sormontata da ciascun dei due lati da un globo, sul quale posa i piedi un Angelo sostenendo colle braccia sollevate un tondo con entro l'Agnello colla croce (ossia l'Agnello mistico). Due altri Angeli sono collocati in senso trasversale in modo da dare la forma di una croce greca. Si riscontra in questo musaico quel modo piacevole di decorazione che abbiamo notato discorrendo dei musaici di Ravenna, * di modo che si direbbe quasi che in questo di Torcello l'artefice prese ad imitare quella maniera. Quali siano i caratteri e la tecnica esecuzione di questi musaici a Murano ed a Torcello, così alterati e manomessi come sono, lo possiamo meglio conoscere dalle parti che vennero demolite, le quali, come abbiamo detto, si conservano nel Museo di Torcello, poichè in esse riscontriamo quell'accurato, diligente e preciso lavoro, quei tipi, quelle forme e quel modo di drappeggiare e colorire che vedesi in quelle poche parti dei musaici della Basilica di San Marco, non alterati dai restauri, e che sono più o meno comuni a tutti i musaici del secolo decimoterzo e di parte anco del successivo.

[1] Lo Zanetti, op. cit., a pag. 3, 4, 5, ricorda come a San Giorgio Maggiore in Venezia ci fosse un quadro in forma di àncona, in cui era dipinto San Paolo martire in campo d'oro, nel condurre il quale l'artefice niente si partì dall'antica rozzezza, nè vi scrisse sopra il nome nè l'anno della esecuzione sua. E tuttavia noto che fu dipinto nel 1345 o poco dopo. Rappresentava la figura di un Abate ginocchioni vicino al Santo con sopra scritto « Abas reverendū pater Bartholomeus » il quale governò questo monastero in quel tempo. Egualmente ricorda come nell'andito, per cui dall'Abbadia di San Gregorio si passa alla chiesa, vi fosse dipinta seduta in campo d'oro la figura del Pontefice, alla cui destra sta ginocchioni la figura d'un Abate, vestito pontificalmente, indicato dalle parole scritte come « Abbas Johanetus. » E riporta una memoria, la quale dice che nel 1384, 9 Mensis Augusti, obiit vē̄n. Pater Frater Zanetus Abbas istius Monasterii, qui multa bona suo tempore fecit.» Per quante ricerche abbiamo fatte, sino ad ora non ci fu dato conoscere la fine fatta da questi quadri. Si vede che anco nella metà del secolo XIV

* Vedasi il primo volume, ove parlasi dei musaici di Ravenna al capitolo primo.

bra, e possiamo crederlo, che in questi anni si avessero in Venezia migliori esempi, secondo quanto riferisce il Boschini, citato dallo Zannetti, il quale ricorda nella Scuola dell' Annunziata ai Serviti alcune tavole dipinte a tempera coi fatti della vita di Cristo e della Madonna, e soggiunge, che quantunque non fossero di molto pregio, pure, per essere state fatte nell' anno 1314, erano degne di ammirazione. Non si vedeva su di esse il nome dell'autore ed erano fra tutte in numero di quattordici. [1]

Museo Correr in Venezia.

Un esempio migliore di quelle ricordate è la pittura che abbiamo veduta nel museo Correr in Venezia. Rappresenta Nostro Signore per metà dentro il sepolcro, e col dorso appoggiato alla croce. Ha le braccia abbassate con una mano sull' altra mostrando le Stimate; il capo

Galleria Brera a Milano.

la maniera di questi dipinti, secondo il Zanetti, non si allontanava dall' antica rozzezza. Il primo ricordato colla data del 1345 ci conduce col pensiero ad una mezza figura dipinta su tavola di grandezza naturale, esistente a Milano nella Galleria di Brera, rappresentante San Marco Evangelista, sul cui fondo dorato è scritta la data del 1354, con le parole: « Georgius pinxit » e più sotto: « S. Marcus. » È però vero che tale iscrizione ci lascia molto dubbiosi circa la sua autenticità. Nel Catalogo è indicato col num. 276. È pittura donata dal Vicerè d' Italia Eugenio Beauharnais il 28 ottobre dell' anno 1811. Sicome fu anche detto che questo pittore Giorgio lavorò in Venezia, così facemmo delle ricerche; ma tanto a Milano quanto a Venezia non ci fu dato d' avere notizia delle sue opere. In questa categoria possiamo collocare anche due mezze figure dipinte in tavola su fondo dorato, vedute nella sala XIII del Museo Correr in Venezia indicate coi numeri 3 e 12. L' una rappresenta San Giovanni Evangelista, e l' altra San Basilio colla croce in una e in atto di benedire coll' altra mano, nel modo usato dai Greci. Sulla tavola del San Giovanni leggesi ancora parte di una falsa iscrizione. . . . . . . . . da Venetia M. CC. LXXXI. Il catalogo però ricorda giustamente questi quadri come lavori di maniera greca del secolo XIV.

Museo Correr in Venezia.

[1] Zanetti, op. cit., pag. 4. Aggiunge essere state alterate modernamente dai ritocchi ad olio e vernice, mentre avevano assai della prima maniera greca. *Il forestiero illuminato intorno le cose più rare e curiose, antiche e moderne della città di Venezia.* Venezia, 1784, a pag. 227, dice: « In poca distanza dalla Vergine Annunziata, che ha pitture a tempera molto antiche ed il soffitto con dei grotteschi e fogliami a chiaro scuro. » Per quanto siano state le nostre ricerche non siamo venuti neppure da queste a conoscere che fine abbiano fatto.

alquanto inclinato a destra verso la Madonna, la quale con una mano al seno e l' altra alquanto sollevata, è rivolta con espressione mestissima, al Salvatore. Dall'altro lato è San Giovanni Evangelista con una mano al mento, e l' altra alzata in atto di guardare, pieno di dolore, il suo divino Maestro. Nella parte superiore havvi librato in aria un Angelo per parte rivolto al Salvatore. Inferiormente leggesi: « Angelus pinxit. » La figura del Cristo ha la testa alquanto grossa, con ricca e folta capigliatura discriminata nel mezzo, la quale cade a ricci sulle spalle. Il torace è pur grande e largo mentre sono meschine le braccia, e le estremità. In una parola presenta nel suo insieme i caratteri, il tipo e le forme che vedemmo adottate dagli altri pittori veneziani, dei quali dovremo parlare. La figura di San Giovanni non difetta d' una certa espressione che però è alquanto volgare e spiacente, mentre quella della Madonna non manca di sentimento nè di espressione, e come ha migliori anche le proporzioni, così apparisce anche più facile il piegare delle vesti. Il colorito è di tinta giallastra nelle carni con ombre olivastre, e per quanto non difetti di vigoria nelle vesti, pur sempre apparisce sgradito e alquanto scuro nel tono locale. La tecnica esecuzione si mostra diligente ed accurata, ma la pittura difetta molto di rilievo.[1]

[1] Il dipinto è in tavola su fondo dorato, e le figure che sono poco minori della grandezza naturale, sono dipinte sino alla metà circa delle gambe. Nel Museo è indicato nella sala IV, col n. 47.

Il Lanzi, op. cit., pag. 18, ricorda senza darci il soggetto, che il sig. Sasso vide nel convento del Corpus Domini in Venezia una tavola dipinta colla seguente iscrizione « Angelus Pinxit » e noi ci domandiamo se la tavola che abbiamo descritta non potesse essere la stessa. E ancora ci domandiamo se questo Angelo sia la stessa persona di Angelo Tedaldo, pittore ricordato in un testamento che si conserva nell' archivio notarile di Venezia, colla data 30 dicembre dell'anno 1324, dal quale si viene a conoscere che egli abitava nella parrocchia di San Canciano in Venezia e che i suoi due figliuoli, Piero e Gioacchino, esercitavano l'arte sua. Mentre si stampavano queste pagine il signor Iacopo Bernardi

Alcune memorie che rimangono stanno a provare, che non soltanto Venezia era adorna di musaici o di pitture in tavola, ma ancora aveva pitture murali ricordanti fatti patrii. Esse ci dicono che nel tempo in cui viveva la tradizione popolare dell' assedio di Venezia per parte di Pipino di Francia, fu eseguita a fresco per commissione della Repubblica una rappresentazione sulla Piazza di Rialto della battaglia di Canale Orfano, di cui con editto pubblico ordinò il restauro nel 1459, più di un secolo prima cioè che il medesimo soggetto fosse di nuovo dipinto da Palma il Giovane, nella Sala del Gran Consiglio.[1] Il Palazzo del comune, fabbricato nel 1324 presso il Ponte di Rialto, era pure decorato con affreschi;[2] com' è noto oggidì che quando furono rinnovate nel 1319 le decorazioni della cappella di San Niccolò nel Palazzo Ducale, le pareti erano adorne di dipinti murali

pubblicò una parte del testamento nel Giornale *Arte e Storia* (Firenze, 17 ottobre 1886) ed è la seguente: « Ancora fazo a saver che io e Piero, e » Ioachin miei fioli avemo fatto molte desegnadure sia ser Piero Zappa- » rin, come a so fio ser Vielmo Zapparin; delle quali desegnadure plu- » sor denari dal dito ser Vielmo Zapparin io ho recevudo, si per come » de so pare, come per so propio nome per parte delle dite desegnadu- » re, che io e miei fioli li avemo desegnade, e con' se troverà in una » carta che io feci scriver per ordene. Perciò se le desegnadure mon- » tasse men de quello che io ho recevudo, dal dito ser Vielmo Zapparin, » voio chellisia satisfatto, ma le dite desegnature voio che le sia sti- » made per bone persone della nostra arte; » e poco sotto: « ancora » voio e ordeno che Joachin fio e commissario mio sia tegnudo de far » o de far far da altri boni maistri in la glesia de misser San Cancian » tanto lavoro che ammonti a soldi venti de denari grossi Veneziani » per anema mia. »

Che se poi si venisse a provare essere stata aggiunta alla tavola or ora ricordata nel Museo Correr la segnatura di « Angelo Pinxit » è certo pur sempre che i caratteri della pittura come la tecnica esecuzione fanno credere il dipinto di un pittore veneziano vissuto nel tempo del pittore Angelo Tedaldo.

[1] Vedi l'opera del Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia*, in-8, parte I, pag. 347-363, Venezia 1869. Vedi inoltre Sansovino, *Venezia descritta* a pag. 347-363.

[2] Pietro Guilombardo, in Sansovino. *Venezia descritta*, a pag. 364.

rappresentanti varii soggetti tolti dalla leggenda dell'Imperatore Barbarossa e del papa Alessandro III.[1] Non conosciamo i nomi degli artisti incaricati di questi lavori, ma è lecito almeno supporre che uno di essi fosse quel Paolo di Venezia, del quale, come a suo luogo vedremo, fece nel 1345, in compagnia di Luca e Giovanni suoi figliuoli, la tavola per coprire la pala d'oro in San Marco di Venezia, e nell'anno seguente la pittura della tavola per la cappella di San Niccolò di Palazzo, della qual pittura non si conosce la fine fatta. Per questo lavoro lo Zanetti racconta che nell'anno 1346, ai 20 gennaio furono pagati al pittore 20 ducati d'oro.[2] E sappiamo inoltre che la Sala del Maggior Consiglio cominciata nel 1340 e terminata nel 1367 sotto il dogado di Marco Cornaro veniva decorata di pitture e dei ritratti dei Dogi contemporanei che erano appunto i lavori più stimati. I « Diarii » del Sanudo narrano come il ritratto del Faliero, giusta l'antica usanza, venisse collocato al suo posto in una delle lunette di questa sala come quelli dei dogi suoi predecessori e come nel 1366 Pietro Zani e Andrea Gradenigo, dopo undici anni dalla di lui decapitazione facessero la proposta di levare il capo da quel busto, per iscrivervi le parole infamanti: « Decapitatus ob crimine (sic) prodictionis. » Il Consiglio in sulle prime esitò, parendogli consigliata la proposta da eccessivo ed inutile rancore; ma in appresso fu deciso a quasi unanimità, che il ritratto venisse tolto e

[1] Vedi Lorenzi, op. cit., pag. 12.

[2] Vedi Lorenzi, op. cit., pag. 33.

Lo Zanetti, op. cit., pag. 11, riporta nel seguente modo il documento « 1346 di 20 mensis Januarii. Dedimus ducatos viginti auri magistro Paulo pentore Sancti Lucae pro pintura unius anchone facta in ecclesia Sancti Nicolai de Palacio. » Il Lorenzi riporta lo stesso documento, ma in luogo di « mensis Januarii » dice « mensis Julii. » Essendo Paolo chiamato « pentore Sancti Lucae » si può credere che esso abitasse nella parrocchia di San Luca in Venezia.

nello spazio vuoto tinto in turchino fossero scritte le parole: « Hic fuit locus Ser Marini Faliero decapitato pro criminibus. »[1] E perchè la sorte dello sventurato Faliero servisse anche meglio d' ammaestramento ai posteri, fu fatta rinnovare l' infamante epigrafe dopo che l' incendio del 1577 l' aveva distrutta.[2] Per lavori di tanta importanza e di così vasta mole, come era la battaglia di Canale Orfano, commessa dalla Repubblica, e gli altri dipinti nel palazzo del Comune presso il ponte di Rialto e finalmente per le decorazioni e i ritratti nella Sala del Maggior Consiglio nel Palazzo Ducale, ci pare evidente che fossero chiamati i pittori allora in Venezia più stimati e valenti. Se noi stiamo a quanto dicono il Sansovino ed altri, veniamo a conoscere che prima ancora che fosse chiamato nel 1365 il Guariento a dipingere nella Sala del Maggior Consiglio, una parte almeno di essa era già stata dipinta con terra verde a chiaro scuro.[3] A noi reca maraviglia come a Venezia, tanto ricca di sontuosi edifici adorni d' importanti lavori a musaico, nei quali gli abitanti erano avvezzi a vedere colori tanto ricchi e sfarzosi, da aver concorso a parer nostro a far divenire la Scuola Veneziana maestra a tutte le altre nell' arte maravigliosa del colorire, siasi fatta dipingere la Sala principale del più importante palazzo, che era ad un tempo la residenza dei Dogi, a colore monocrono quando invece si continuava a decorare la sua non meno famosa Basilica con musaici storiati. Si potrebbe quindi pensare che il Senato ed il Doge non fossero contenti delle decorazioni che s' andavano eseguendo e chiamas-

[1] Vedi il *Diario del Consiglio*, per dec. 16, 1366, presso il Lorenzi, op. cit., pag. 39. Marin Faliero fu decapitato nell'anno 1354.

[2] Vedasi il nostro lavoro, *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi* vol. I, da pag. 14 a pag. 17.

[3] Come si notò, la sala fu incominciata nell'anno 1340 e terminata nell' anno 1367.

sero il Guariento per renderle più degne.[1] Nessun nome anco per questi dipinti ci è pervenuto degli artefici che lavorarono in quella Sala prima del Guariento, bensì ci siamo domandati se mai uno di quelli fosse stato quel Paolo poco fa da noi ricordato, come l' autore della pittura su tavola della cappella di San Niccolò nello stesso Palazzo Ducale.

Galleria Municipale di Vicenza.

Il primo dipinto che noi conosciamo di Paolo è quello menzionato dal Morelli che trovasi presentemente nella Galleria Municipale di Vicenza, il quale un tempo era nella chiesa di San Francesco di quella città.[2] Nella tavola di mezzo è figurata la morte della Madonna fra gli Apostoli che in diversi atteggiamenti compiono l'ultimo ufficio. Uno, curvo su di Essa, appoggia la testa a una mano della morta, mentre posa una mano sul braccio sinistro della stessa, dipinta distesa sul letto colle braccia

[1] Per questa pittura del Palazzo Ducale vedasi innanzi, laddove si parlò di questo pittore tra quelli della Scuola Padovana nel capitolo VI a pag. 193 e seg.

[2] Il Morelli, nelle note dell'Anonimo (a pag. 222) dopo averci detto come più nessun lavoro rimanga del pittore Perenzuoli già morto nel 1355, il quale aveva lasciato disegni ed intagli; nè dei pittori Marco e Paolo allora viventi, i quali avevano fatto disegni per arazzi, ed il primo anche dipinti i vetri delle finestre, afferma esso pure che questo Paolo non sembra diverso da quello che fece una tavola di buon lavoro da lui veduta nella sagrestia di San Francesco in Vicenza, nè dall'autore di un paliotto eseguito per la cappella di San Niccolò in Venezia.

Vincenzo Lazari, *Notizia d'arte e d'antichità* della raccolta Correr, op. cit., a pag. 90-91, dice che questo Marco pittore di vetri, verso il 1335, decorò colle sue opere una cappella dei Frari in Venezia e menziona anche un altro pittore Paolo, che si vuole fratello di Marco, soggiungendo: non poter attestare che questi sia il maestro Paolo che insieme coi suoi figliuoli Luca e Giovanni dipinsero la tavola che ricuopre da tergo la palla d'oro in San Marco a Venezia.

Il padre Della Valle (Vasari, Tomo XI, pag. 108) ricorda pure questa tavola, in San Francesco a Vicenza; ed il Rosini (op. cit., vol. II, pag. 144) informa che fu comperata dal conte Porto Godi, il quale poi la regalò al dott. Testa, dalle cui mani passò in proprietà del conte Trissino, presso il quale il Rosini dice di averla veduta ed ora trovasi, come abbiamo ricordato, nella Galleria Municipale di Vicenza.

allungate sulle coltri ed una mano sull'altra. Ai lati, sul davanti, sono collocati due candelieri coi ceri accesi. Nella parte superiore della tavola havvi fra una gloria d'Angeli Nostrò Signore, che colle mani levate sale al cielo portando seco in paradiso l'anima della Madre. Gli Angeli in atto di volare stanno ai lati sostenendo colle braccia stese un drappo, mentre in alto, entro una sezione di cerchio luminoso pieno di stelle, vedonsi, due per lato, altri quattro Angeli, che sulle mani tengono un drappo in atto di attendere la Madonna, mentre da un globo dorato scende dalla sommità un fascio di luce. Questa composizione ha maniera tutta bizantina, come si rileva dalle figure di forme scarne ed esili, dalla testa grossa, fronte troppo larga e sporgente, giunture ed estremità difettose e vesti soverchiamente aderenti al corpo. La maniera italiana è più manifesta negli Angeli della gloria e più ancora nel tipo del Salvatore, che insieme coi primi rappresenta un gruppo abbastanza grazioso, sia pei movimenti bastevolmente facili e naturali, sia perchè le figure non hanno nello sguardo la fissità tutta bizantina delle altre. La pittura ha superficie levigata e lucida, la tinta delle carni è giallognola con ombre verdastre, le guance, ma più ancora le labbra, sono di color rossiccio, ed i lumi ripassati a larghe e ben nutrite pennellate di tinta chiara giallognola. I colori delle vesti sono vigorosi nel tono, ma alquanto eguali e monotoni; alle luci come agli accessorii è dato rilievo, come di consueto, con tratti d'oro. Nell'insieme però la pittura difetta di luce come di rilievo, ed i contorni sono fortemente segnati. Nel basso della tavola leggesi la seguente iscrizione: « MCCCXXXIII · PAULUS · DE · VENETIIS · PINXIT · HOC · OPUS. »[1]

[1] Le figure sono di piccole proporzioni e la pittura è in buono stato di conservazione.

Gli stessi caratteri si scorgono nelle due parti laterali, in una delle quali è rappresentato San Francesco con un libro aperto fra le mani, e nell' altra Sant' Antonio con un libro chiuso, mentre i Santi dipinti nella base e nelle cuspidi si rivelano lavorati da altra mano, e crediamo siano opera del mediocre pittore Battista da Vicenza, [1] del quale abbiamo tenuto parola a suo luogo. [2] Anco la forma pesante della cornice, delle cuspidi e della base, tanto diversa da quella che siamo abituati a vedere nei dipinti della Scuola Veneziana di quel tempo, ci lascia credere che anco la cornice sia stata fatta posteriormente.

Basilica di San Marco in Venezia.

Dodici anni dopo noi ritroviamo Paolo Veneto insieme coi due figli occupato a dipingere in quattordici scompartimenti la tavola, che copre la parte posteriore della pala d' oro nella Basilica di San Marco in Venezia.

Nella parte superiore è rappresentato, in mezza figura, Cristo morto, con la Madonna, San Marco e San Giorgio da un lato, e dall' altro, San Giovanni Evangelista, San Pietro e San Niccolò. Più in basso vi sono sette storie cavate dalla vita di San Marco Evangelista, patrono di Venezia.

Nella prima di queste, a sinistra di chi osserva, è figurato San Pietro seduto in trono, circondato da car-

[1] Di questo pittore abbiamo discorso alla fine del capitolo sesto.

[2] Le mezze figure della base rappresentano i Santi Felice, Lodovico, Eufemia, Francesco, Antonio, Innocenzio, Carpoforo ed un altro con una bandiera. Gli ultimi tre hanno patito danno, per essere caduto parte del colore coll' imprimitura. Quelli delle cuspidi laterali rappresentano, in una, la Madonna, e nell' altra San Giovanni Evangelista in piccole figure intere. In quella del centro son dipinte le mezze figure di Sant' Apollonia, Cristoforo e Caterina, con Santa Scolastica e San Benedetto più in alto, sopra le quali è dipinto ultimo San Gallo vescovo. È evidente che queste parti devono essere un' aggiunta del pittore vicentino, resa forse necessaria per collocare la tavola su di un altare più grande, nella quale occasione si sarà rifatta anco la cornice per meglio adattarvi le tavole.

dinali e prelati nell' atto di porre colla destra la mitra vescovile sul capo a San Marco, mentre tiene nell' altra mano il libro aperto. San Marco gli sta dinanzi in ginocchio a mani giunte, in atto di pregare. Dietro a San Pietro è steso un drappo rosso con ricami d' oro, e nel fondo vedesi l' interno di una basilica a tre navate, colla volta dell'abside azzurra e cosparsa di stelle dorate. Sotto a questa tavoletta leggesi: « MCCCXLV · MS · APLIS · DIE · XXII. »[1]

Nella seconda vedesi San Marco seduto, il quale prendendo colla sinistra la mano ferita del calzolaio Ariano, sedutogli di contro con la scarpa sul ginocchio e la lesina nell' altra mano, è benedetto dal Santo e miracolosamente guarito. Da un lato, presso San Marco sta una figura ritta in piedi, che mentre guarda Ariano, tiene il braccio sinistro mezzo sollevato e la mano aperta in atto di meraviglia per il prodigio operato dal Santo. Nel fondo è dipinta da una parte la porta d' una città, e dall' altra un faro di forma piramidale in vicinanza al mare, dove scorgesi un naviglio che si suppone essere lo stesso che condusse San Marco da Alessandria.

Nella terza è figurato San Marco, veduto dalla finestra del carcere, in atto di conversare con nostro Signore venuto a confortarlo. Davanti al carcere tre delle guardie

[1] Il Moschini nella sua *Guida*, op. cit., a pag. 296, vol. I, parte I, riportando l' iscrizione dà la data in parte mancante al modo seguente: « . . . . . CCCXLIV. » Questa data sarà stata dipoi risarcita nell' occasione che si restaurò la pittura. Nella *Guida* di Venezia di P. Selvatico e V. Lazari, Venezia 1852, a pag. 22 viene pure indicato l' anno 1344; ma noi abbiamo trovato che presentemente è indicato l' anno 1345. E ci dicono inoltre che anticamente anche la parte anteriore della Pala d' oro era custodita da un' altra tavola dipinta a più scompartimenti nel secolo XV da Michele Giambono, (?) figurante Cristo fra gli Apostoli, sulla quale nel secolo XVII fu inchiodata un' altra tavola cogli stessi soggetti scarabocchiati da Maffeo Verona, le quali due custodie si conservano ancora in una stanza sopra il vestibolo della chiesa.

poste a custodia stanno sedute in terra; la prima appoggiata allo scudo, e le due altre giuocando a dadi sopra un altro scudo, volgendo una di esse animata la testa verso due compagni che si fanno innanzi dopo essersi accorti della presenza del Salvatore nel carcere. La prima, con la spada nella destra e l'altra mano sollevata, volge la testa da un lato, osservando innanzi a sè come in atto di chiamare. Il suo compagno si caccia innanzi verso un vecchio barbuto, seduto di contro dall' altro lato del quadro. Forse è questi il custode del carcere, il quale ignaro di ciò che succede in esso sta con un braccio mezzo sollevato come in atto di chiedere la cagione dell' allarme.

Nella quarta vedesi San Marco che incatenato al collo ed ai polsi viene trascinato fuori del tempio, mentre altri lo percuotono a colpi di bastone. Nel mezzo del fondo è dipinto il tabernacolo coll' altare. Sotto questa tavoletta leggesi: « MAGISTER · PAULUS · CU · LUCA · ET · JOHE · FILIIS · SUIS · PINXERUNT · HOC · OPUS. »

Nella quinta vedesi il naviglio che trasporta a Venezia la salma del Santo, la quale vi giace distesa nel mezzo. A poppa comparisce lo stesso San Marco ritto in piedi colla destra sollevata in atto di benedire, dirigendo il naviglio che passa a vele gonfie tra due grandi scogli che si alzano dalle acque salvando così il legno dal pericolo di naufragio. Dinanzi al Santo sta la ciurma dei marinai in svariati atteggiamenti, in atto di raccomandarsi; uno di essi dall' altro lato, colle braccia sollevate e le mani giunte, è rivolto al cielo in atto di pregare.

Nella sesta è figurata la testa di San Marco esposta in chiesa, ove da un lato vedesi il Doge colle persone del suo seguito inginocchiati in atto di pregare, e più in dietro uno degli astanti in piedi, che col braccio sinistro

allungato accenna al vicino la testa del Santo. Dall' altro lato, pure inginocchiato ed in atto di pregare, trovasi il vescovo ed il clero.

Nell' ultima storia vedesi di nuovo l' interno della chiesa di San Marco, dove nel mezzo e sotto il tabernacolo è posta l' arca di porfido, la quale racchiude il corpo del Santo. All' intorno vi sono degli storpi e degli altri infermi in variati atteggiamenti, fra i quali si fa notare una donna, che tiene sollevato colle mani un bambino in atto di pregare dinanzi all' arca. [1]

La mezza figura del Cristo morto è dipinta di prospetto e sino ai fianchi. Sta ritta ed appoggiata col dorso alla croce tenendo le braccia piegate e le mani sovrapposte l' una all' altra, mostrando le stimate e la ferita al costato. La testa ha alquanto grossa e la ricca e folta capigliatura discriminata nel mezzo scende ricciuta, ai lati della testa e del collo, sulle spalle. Il torace ha pur largo, mentre sono alquanto esili e magre le braccia e le mani. [2] Così pure nelle figure della Vergine e di San Giovanni Evangelista, non che nelle mezze figure dei Santi ai lati del Cristo, riscontransi pur sempre i tipi, le forme e quelle imperfezioni o difetti, che sono inerenti alle opere dei pittori Veneziani di quel tempo. Le composizioni delle storie cavate dalla vita di San Marco non difettano di ordine, nè le figure di movimento pronto ed animato, ma non sempre scevro di qualche esagerazione. Per essere queste figure di piccole proporzioni non sono in esse tanto visibili i difetti come

[1] I fondi delle tavole sono dorati. Ed è pur da notare che nelle storie che rappresentano fatti accaduti in Oriente, fatta eccezione pel Santo, le altre figure vestono alla foggia di quel paese, ed anche le fabbriche hanno la forma architettonica propria dell' Oriente, la quale tanto predomina negli antichi edificii di Venezia.

[2] La testa, che tiene piegata alquanto verso la Vergine, è circondata da una grande aureola colla croce rossa nel mezzo.

nelle altre di proporzioni maggiori. Quanto alla tecnica esecuzione ed al colorito dobbiamo convenire, che avendo la pittura sofferto, ed essendo stata alterata dai restauri e dalle cattive vernici, può a primo aspetto essere creduta un lavoro eseguito da un pittore di quella scuola, ma sulla fine invece che alla metà del secolo XIV, come dice l'iscrizione.

Monaco di Baviera.

Nella Esposizione di Monaco in Baviera dell'anno 1869 abbiamo veduto una tavoletta dipinta nel 1358 da Paolo insieme col figlio suo Giovanni, nella quale il pittore fece seduti sullo stesso trono, ma nella forma grave e pesante delle figure del Guariento e colle due cuspidi lavorate a finti intagli e fogliame, Nostro Signore e la Madre sua. Il primo, collo scettro nella mano sinistra appoggiata al ginocchio e la corona in capo, è in atto di porre coll'altro braccio allungato la corona in capo alla Madre, la quale è dipinta dinanzi al figlio in atto reverente. I piedi del Cristo sono appoggiati sopra un globo, raffigurante il sole, e quelli della Vergine sopra la luna. Tutto all'intorno è dipinta una gloria di Angeli in svariati atteggiamenti nell'atto di suonare varii istrumenti musicali. Nel piedistallo del trono leggesi: REGINA · CELI · LETARE · ALELUIA · QUEN (sic) MERUISTI · CRISTUM · PORTARE · ALELUIA. Più sotto leggesi: M · CCC · LVIII · PAULUS · CUM · IOHANINUS (sic) EIU · FILIU · PISERUT · HOC · OP.[1]

La composizione ha la forma arcaica in uso in quel tempo nella Venezia. Le figure sono egualmente lunghe e magre, e i tipi e le forme ritraggono pur sempre della vecchia maniera, come pure il drappeggiare ed il

[1] Il Cristo ha la tunica rossa con finti fiori d'oro, ma il manto azzurro di lui, come quello della Madonna, sono rifatti. Il trono è di tinta rossa, il fondo è dorato e le figure sono un terzo circa della grandezza naturale. La tavola è di proprietà del signor Maillinger di Monaco.

modo di colorire sono quelli stessi già notati nel primo quadro di Vicenza.

Galleria di Stuttgard.

Nella Galleria di Stuttgard trovasi al N. 251 registrata una tavoletta con un soggetto allegorico rappresentante in campo dorato, con piccole figure, la caduta del paganesimo. Nell' alto è dipinto il Padre Eterno e più in basso dentro un cerchio la Madonna col Putto, il quale tiene in mano un rotolo con analoga scritta, spandendo attorno raggi di luce. Più in basso, nel mezzo di un prato fiorito, havvi una fontana che manda acqua. Da un lato la Sibilla con analogo cartello in mano, su cui è scritta la nota profezia, e dinanzi alla Sibilla l' Imperatore Ottaviano. Dall' altro lato vedesi un tempio, il cui Idolo cade spezzato al suolo. Sulla base della fontana si legge: MCCCLVIII PAULVS CUM FILIO; ma siffatta iscrizione lascia molto a dubitare quanto alla sua autenticità, mentre la pittura ha tutti i caratteri che riscontransi nelle opere di questi pittori Veneziani.[1] Dei figli di Paolo che, come sappiamo, esercitavano la professione del padre, nessun lavoro viene indicato nè alcun'altra memoria ci è sino ad ora pervenuta.

Contemporaneo e seguace della maniera di Paolo è un altro pittore della stessa Scuola di nome Lorenzo.

Galleria di Venezia.

Di questo pittore veneziano abbiamo nella Galleria di Venezia la tavola da lui dipinta nel 1357, come dice l' iscrizione, per commissione di Domenico della nobil casa Lion, fatta eseguire per la chiesa di Sant' Antonio di Castello in Venezia. La stessa iscrizione ci dice anco il nome dello scultore Zanino o Giovannino, da cui fu intagliata la cornice. L' iscrizione divisa in due parti trovasi sul basamento della tavola; ma per essere stata ripassata con colori, mentre si sa che prima era a let-

[1] Altre iscrizioni indicano i nomi delle persone e degli oggetti dipinti e servono a spiegare l' allegoria.

tere dorate su fondo azzurro, e per essere inoltre divenuta scura, ci riusciva difficile di leggerla in tutte le sue parti. E però ci siamo serviti di quella che riporta il Cicogna nella sua raccolta d'iscrizioni veneziane, che noi ripetiamo unitamente alle di lui osservazioni. La iscrizione è la seguente:

MCCCLVII<br>
HEC TABELLA<br>
FCA FVIT7 . . C<br>
AFFISSA P<br>
LAVRECIVΣ<br>
PICTOREΣ<br>
7ÇANINVΣ SC<br>
VLTOREΣ ITPE<br>
REGIS VEN VI<br>
RI DNI FRIS<br>
ÇOTI D FLOT Pᴵ<br>
OIS 7 FV. . . .<br>
MON . . . TI

✠ HANC TVIS<br>
. . . . S AGNE<br>
TRIVNPHATO<br>
ORBIS . . . . .<br>
DOMINICVS<br>
LION EGO<br>
NVNC SVPPLEX<br>
ARTE PRE<br>
POLITAM<br>
DONO TA<br>
BELLAM.[1]

La tavola, di cui si discorre, è un' ancòna suddivisa in vari scompartimenti dorati contenenti parecchi Santi.

[1] Vedi Cicogna, *Iscrizioni veneziane raccolte ed illustrate*, Venezia, MDCCCXXIV, presso Giuseppe Orlandini, vol. I, a pag. 159 e di nuovo a pag. 185, dove ci fa conoscere che Domenico Lion era senatore figlio del procuratore Niccolò Lion, e che Domenico fu uno dei cinquanta Savii che nel 1356 e 1357 furono eletti ed aggiunti provvisionalmente al senato per deliberare sulle pretese del re di Ungheria. Ricorda inoltre che di Giannino o Zannino scultore non sa se vi siano altri lavori. Ci racconta anco che il Zanetti, il Zucchini ed altri hanno indicato l' anno MCCCLVIII essendo in effetto MCCCLVII, senza alcun dubbio e senza alcuna corrosione di lettere. Ove sono i punti dice che non può leggere perchè scomparso il colore, soggiungendo, doversi intendere 7 e C per ET HIC = FV per FUNDATOIS = MON... per MONASTERII = TI' per ISTVS e che al rimanente non sa come supplire. Osserva inoltre che è scritto FLOT invece di FLOR, cioè FLORENTIA. E di più riporta una iscrizione, dalla quale si rileva che un Giotto, o Zoto degli Abati di Firenze, fondatore e primo priore e governador de Sant' Antonio de Vienna, è morto in Venezia nell' anno 1381 l' 11 di aprile.

In quello di mezzo è figurata la Vergine seduta in trono colle braccia incrociate al seno ed il capo alcun poco inclinato verso l'Angelo, rappresentato in ginocchio con grandi ali spiegate e la destra sollevata in atto di benedire, mentre tiene nell'altra mano uno scettro dorato ed ha la bocca atteggiata a fare il saluto. Superiormente havvi la mezza figura del Padre Eterno, e la colomba simbolo dello Spirito Santo. In basso presso il trono della Vergine vedesi di profilo a mani giunte in atto di pregare la piccola figura del committente. Da un lato vedonsi San Giovanni Evangelista con Santa Maria Maddalena, San Domenico con San Francesco; dall'altro, San Paolo con San Pietro, e Sant'Antonio abate con San Giovanni Battista. Superiormente nella tavola di mezzo è rappresentata la mezza figura del Padre Eterno tra le nubi, seduto di fronte colle braccia aperte e con un Angelo per parte, lavoro che per i suoi caratteri si riconosce eseguito da altra mano, come avremo occasione di riparlarne più tardi, discorrendo dei pittori Veneziani del secolo XV. Ai lati vedonsi quattro mezze figure di Patriarchi e Profeti. Nei pilastri trentasei figurette di Santi, dipinte sotto nicchie, e nel basamento del quadro, entro cinque tondi, una mezza figuretta di Santo in ciascuno. [1]

Lo Zanetti racconta, che furono pagati al pittore pel suo lavoro 300 ducati d'oro, ed osserva come per il luogo, in cui fu chiamato a dipingere e per la condizione della persona che ve lo chiamò, debbasi arguire che fosse Lorenzo annoverato fra i principali pittori del

[1] Questo paliotto trovasi esposto nella Galleria degli antichi quadri all'Accademia di Belle Arti in Venezia col n. 5. Nelle tavole ai lati della parte superiore taluni dei Santi devono essere stati scambiati di posto, mentre alcuni dovevano vedersi, o di fronte, o rivolti verso la tavola principale che trovasi nel mezzo con la Salutazione Angelica.

tempo.[1] In questo dipinto, paragonato colle altre opere di Paolo, si scorge un progresso, avendo le figure proporzioni, tipi e forme meno difettose. Le figure della Salutazione Angelica non mancano d'una certa espressione e dolcezza di carattere, come di naturalezza nei movimenti. Le pieghe coprono meglio le figure, e si riconosce un miglioramento anco nel colorito come nella tecnica esecuzione, quantunque le carni mostrino una tinta alquanto olivastra con ombre verdastre. Il tono dei colori nelle vesti è talvolta vigoroso, ma cupo, e tal'altra rappresenta una specie d'iride molto varia. Il colore è ricco di veicolo, e la superficie lustra e levigata, di modo che la pittura sembra coperta da una vernice contenente cera. Le vesti, come gli altri accessorii, sono finamente lavorate con ricami dorati, come specialmente può vedersi nella tavola principale.[2]

Udine.

Un' altra tavola da noi non vista, quando fummo in Udine, si ricorda esistere presso il dottor Pietro Cernazai e rappresenta la Vergine fra una gloria d'Angioli coll'iscrizione: M · CCCLVIIII · ADI · XX · D' · FEURARO ·

[1] Vedi Zanetti, op. cit., pag. 8, il quale scrive come dalle memorie del monastero di Sant'Antonio a Castello dell'anno 1368, che si conservano a Padova in San Giovanni di Verdura, vengono ricordate altre 12 tavole dipinte che ora più non si vedono, e di cui non è indicato l'autore.

[2] La Vergine siede sur un ricco trono, il cui dossale è coperto da un drappo ricamato a fiorami dorati. Il colore della veste è rosso-lacca chiaro, con orlature dorate; il manto che scende dal capo pei fianchi ed è fermato sul petto da un ricco fermaglio a pietre preziose, è azzurro e finamente ricamato in oro. Ha sul capo una corona dorata, con attorno l'aureola, mentre posa i piedi sopra un rosso cuscino ricamato in oro. L'Angelo, che ha pure l'aureola, ha la veste azzurra, su cui spicca un manto color rosso-lacca a risvolto verde, l'una e l'altro con orlature dorate. L'abito che veste il gentiluomo committente del quadro è del tempo, ossia una tunica rossa stretta ai fianchi da una cintura, sopra la quale scende una sopraveste di color verde chiaro stretta attorno al collo, ma aperta ai lati in modo da lasciare vedere tutto il braccio. Il capo ha coperto da una berretta scura.

FO · FATA · Q'STA · ANCONA · P' · MAN · DE · LORECO · PENTOR · IN · VENEXIA.[1]

Galleria Comunale di Padova.

Nella raccolta di quadri della Galleria Comunale di Padova trovasi una tavola, che dev' essere stata la parte centrale di qualche quadro, rappresentante la Madonna in trono che offre colla destra un frutto al Bambino seduto sulle sue ginocchia. Questi, mentre prende colla destra il frutto, tiene nell' altra mano abbassata un uccellino che gli va beccando le dita. Nella parte inferiore di questa tavola, molto danneggiata e fatta scura nelle tinte, leggesi la seguente iscrizione: MCCC · LXI · DIE · XVII · MESIS · SETEMBRIS · LAURENCI · D · VENECIS · PINXIT.[2]

Duomo di Vicenza.

Un altro lavoro, tra i più importanti che noi conosciamo di questo pittore veneziano, è l' ancòna che trovasi sull' altare della Cappella Proto nel Duomo di Vicenza. Nel mezzo è figurata la morte della Madonna coi soliti episodii. La Vergine è rappresentata morta sul letto, nel modo stesso che la dipinse nel suo quadro Paolo Veneto, e con gli Apostoli che intorno recitano le preghiere dei defunti. In basso della tavola si legge: MCCCLXVI · LAURENTIUS · PINXIT · MEXE · DCEBRIS. Da un lato vedesi Sant' Jacopo di Galizia, che presenta un guerriero.[3] Seguono i Santi Niccola e Felice, mentre

[1] Vedasi *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr* di Vincenzo Lazari. Venezia, 1859, pag. 2.

[2] Le figure sono in proporzione di un quarto del vero. Dietro al trono vedesi steso un drappo di color rosso-lacca. La Madonna ha una grossa corona con attorno l' aureola; la veste è dorata ed il manto azzurro con ricami. Siede sopra un cuscino rosso ricamato con oro. Il Putto indossa una tunichetta tutta ricamata in oro, con sovraposto un manto rosso listato d' oro, tenuto fermo al petto da un fermaglio. Questa tavola fu donata alla Galleria dall' abate Stefano Piombin di Monselice.

[3] Il nome scritto presso di lui ci dice esser questi un messer Tommaso, come si riconoscono allo stesso modo i Santi. Le figure sono qui pure di piccole proporzioni.

dall' altro lato vedesi San Gregorio, che presenta un altro guerriero.[1] Fan seguito San Giovanni Battista, e San Fortunato. Nella parte superiore vedonsi da un lato le mezze figure di San Luca, Santa Lucia e Sant' Antonio abate, mentre nel mezzo sopra la tavola principale havvi Cristo in croce; più in basso, da un lato, la Madonna, e dall' altro San Giovanni Evangelista, con Santa Caterina e Sant' Elena in figurine intere dalle parti. Dall' altro lato sono rappresentati San Cristoforo col Putto seduto sulle spalle, Santa Dorotea rivolta all' Angelo che le apparisce in alto e San Carpoforo. Nella cimasa di mezzo havvi Cristo col libro in atto di benedire, e in ciascuna delle altre un Angelo, due dei quali in cattive condizioni. Nel mezzo della base è dipinta l' Adorazione dei Re Magi, con ai lati dodici mezze figurine di Santi.[2] Anche in questa tavola vedesi uno degli apostoli alquanto incurvato, che mentre osserva addolorato il viso della Madonna, tiene una mano presso la spalla di lei, e poggia l'altra sul di lei braccio. Nel davanti havvi di profilo, rivolti l' uno verso l'altro, un apostolo per parte, in atto di pregare a mani giunte. Nell' alto, dentro un cerchio portato in cielo dagli Angeli, sta seduto con veste rossa e manto azzurro lumeggiato in oro Cristo in atto di benedire colla destra, mentre coll' altra mano porta seco l' anima della defunta Madre, rappresentata da una piccola figurina coperta da un manto dorato. Anche questa è la consueta

[1] Vi sarà stato qui pure il nome del guerriero, ma sarà scomparso insieme cogli altri nell' occasione in cui si dorava di nuovo il fondo. È evidente che questi due guerrieri dovevano essere i committenti della tavola.

[2] I nomi dei Santi sono San Modesto, Sant' Agata, San Girolamo, Sant' Agostino, San Miliano; i profeti David e Daniele, San Sebastiano, Sant' Ambrogio, San Gregorio, Sant' Apollonia e San Lodovico. Come si è notato, i fondi sono tutti dorati a nuovo, anche la pittura ha sostenuto parziali restauri e la cornice fu tutta rinnovata.

composizione d'origine bizantina, che solo alcun poco varia da quella di Paolo Veneto.

Museo Correr a Venezia.

Un' altra tavola di questo pittore trovasi nel Museo Correr a Venezia, e rappresenta su fondo dorato il Salvatore seduto in trono, con gli apostoli ai lati e un circolo d'Angioli vestiti di rosso e di verde intorno all'aureola. Cristo dà colla destra le chiavi a San Pietro, e nell'altra mano tiene, appoggiato alle ginocchia, un libro aperto. Le figure non mancano d'una tal quale buona espressione, e specie nel Salvatore si osservano lineamenti regolari, folta e copiosa la capigliatura, che ripartita nel mezzo scende ai lati della testa, per terminare a ricci sulle spalle. Egli indossa una veste rossiccia lumeggiata in giallo, con sopra un largo manto finamente ricamato. Se abbiamo osservato nei lavori di Paolo, che le vesti si stringono soverchiamente alle figure seguendo la costumanza dei pittori Bizantini, in questo dipinto invece le figure sono vestite con certa facilità e larghezza, di guisa che il pittore mostra di cadere nel difetto opposto, il quale d'ora innanzi vedremo prevalere nelle opere dei pittori Veneziani del secolo seguente. Il colorito ha sempre tinte piuttosto calde ed alquanto accese, con le luci ripassate con colore chiaro giallognolo, e le ombre di tinta olivastro scura: alcuni toni dei colori delle vesti sono di tinta vigorosa, altri invece di tinta vaga, e la superfice del dipinto è lucida. In una parola si continua ancora la tradizione dell'arte bizantina, la quale passata nelle mani dei pittori veneziani va però assumendo qualità, forme e tecnica esecuzione di colorito, più conforme al loro modo di vedere e di sentire. In questa tavola si legge: M · CCC · LX · VIII · MENSE · JANUARII · LAURENCU · PINXIT.[1]

[1] Qui pure le figure sono di piccole proporzioni. La maniera di un seguace di Lorenzo pare a noi di vederla in una pittura, di ben

Alcuni altri dipinti, da Lorenzo eseguiti nel 1371, vedonsi nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti. Due di queste tavole, che un tempo dovevano essere riunite e che forse con altre facevano parte di uno stesso quadro, rappresentano, l'una, quasi di faccia, San Pietro che nella mano destra abbassata tiene le chiavi, e nell' altra un papiro rotolato. Sotto leggesi: MCCCLXXI · MESĒ · NOVEB̄. L'altra rappresenta San Marco quasi di prospetto con la testa girata alquanto da un lato, che nella sinistra abbassata tiene un libro aperto, mentre coll' altra indica il cielo. Sotto leggesi: LAURĒCI · PINXIT.[1]

Galleria dell' Accad. di Belle Arti di Venezia.

Le altre sono cinque tavole, le quali formavano un tempo un sol quadro, che trovavasi nella scuola di San Giovanni Evangelista, da dove passarono nella raccolta Malin, e da questa con altri dipinti formano ora parte della Galleria dell' Accademia. Nella tavola principale è rappresentata l' Annunziazione dell' Angelo a Maria, che, salvo qualche piccola variante, può dirsi una ripetizione di quella fatta innanzi dallo stesso Lorenzo pel nobil uomo Lion, da noi già ricordata.[2] Lo stesso può dirsi dei tipi, dei caratteri delle figure e del colorito, benchè sia più basso di tono e di una tecnica esecuzione

scarso merito, che trovasi in questo stesso museo Correr colla falsa segnatura di ANTONIO VINIZIAN 1370 (sic) esposta nella sala IV sotto il n. 44. In alto a destra vedesi la nascita della Vergine, a sinistra Ester (?), in mezzo al martirio. Sotto tre archi stanno tre Santi e nella base dentro cerchi l'Angelo Gabriele e due santi martiri.

Museo Correr.

[1] San Pietro è indicato col n. 392; ha le mani ed i piedi restaurati, ed il manto giallo è divenuto di tinta opaca. San Marco è indicato col n. 375; anco questi ha la mano destra restaurata e così qua e là il rimanente della figura. Anco queste figure sono dipinte su fondo dorato. Il Moschini, *Guida di Venezia*, op. cit., vol. III, pag. 11 e di nuovo a pag. 485, ci dice che erano queste tavole dell' Ufficio della Zecca.

[2] È indicata col n. 389. Le figure sono circa un terzo o poco più della grandezza naturale. La Madonna ha il libro aperto sulle ginocchia; nell' alto vedesi il Padre Eterno, la piccola figura del Bambino Gesù che porta la croce e la colomba, simbolo dello Spirito Santo.

forse meno studiata. Inferiormente havvi la seguente indicazione: M · CCC · LXXI · LAURENCI · PINSIT (sic). Nelle tavole laterali, che mostrano la stessa maniera, si vedono i Santi Niccolò, Giovanni Battista, Iacopo Apostolo e San Stefano.[1]

Nel museo Napoleone III al Louvre trovasi una tavoletta, proveniente dalla Galleria Campana di Roma, colla seguente iscrizione: M · CCC · LXXII · MESE · SETEBRIS · LAURECI · D · VENETIS · PISIT. Rappresenta in trono la Vergine che dà una rosa al Bambino.[2]

Galleria Brera a Milano.

Nella Galleria Brera a Milano viene indicata come lavoro di Lorenzo una tavoletta rappresentante la Vergine incoronata da Cristo, con molti angioletti, su fondo dorato, col sole da una parte e la luna dall'altra. È una pittura oscurata nelle tinte, la quale se mostra i caratteri propri dei pittori della Scuola Veneziana di quel tempo, non ci sembra però della mano di Lorenzo Veneziano, riscontrando in essa una tecnica esecuzione, che sente ancora più della vecchia scuola di quel paese.[3]

Chiesa di San Giacomo Maggiore in Bologna.

Nel capitolo dei pittori Bolognesi abbiamo tenuto parola d'una gran tavola che trovasi in San Giacomo Maggiore nella Cappella detta di Santa Croce di quella città. Abbiamo notato che quell' ancòna è formata di due quadri, l'uno sovrapposto all'altro. Si disse che quello della parte superiore è lavoro del pittore Bolognese Iacopo Paoli, e che quello di sotto mostrava i caratteri delle opere dei pittori veneziani della fine del se-

[1] Sono indicati coi num. 373, 391, 392 e 374. I fondi sono dorati a nuovo, ed in tale occasione vennero anco più o meno coperte le iscrizioni originali, le quali furono di poi rintracciate e riprese.

[2] È indicato nel catalogo, col n° 37. Le teste sono ridipinte, e le figure di piccole proporzioni.

[3] È esposto nella Galleria, col n° 200. Questa tavola sarà da noi ricordata fra breve insieme con un' ancòna che trovasi nella Galleria di Belle Arti in Venezia.

colo XIV; e che per collocare sopra alla tavola del pittore Veneziano quella del pittore Bolognese, fu al quadro del primo tolta la parte superiore insieme col finimento della cornice, e posta di sotto come base o predella delle due tavole a quel modo riunite. Nella parte principale di questo dipinto della Scuola Veneziana vedonsi, in grandezza di circa la metà del naturale, Sant'Agostino, San Giovanni Battista e San Pietro da un lato; e dall'altro, San Paolo, San Niccolò e San Gregorio Papa. Nel mezzo havvi uno sportello con questa iscrizione in caratteri moderni: « Signum Santæ Crucis D · N · I · C. » Sotto ciascun Santo, nelle tavolette centinate, sono dipinte le mezze figure, in piccole proporzioni, dei Santi Domenico, Luca, Marco, Niccolò, Matteo e Francesco. Nella parte di mezzo è rappresentato San Niccolò da Tolentino che libera uno, il quale dopo essere stato depredato fu lasciato legato ad un albero; mentre da un lato vedonsi i due ladri che portano via una valigia. Segue lo stesso San Niccolò in letto, cui, mentre un servo porta da mangiare delle pernici, queste benedette dal Santo prendono il volo. Nell'ultimo è figurato il Santo che celebra la Messa in suffragio delle anime del Purgatorio, e nel fondo si vedono alcune di queste salire al cielo. Le tavolette che stanno sotto insieme con quella parte della cornice che le contiene, formavano un tempo la parte superiore del quadro della Scuola Veneziana. [1] In queste tavolette havvi dipinto il primo San Martino a cavallo, che taglia colla spada parte del suo mantello per donarlo al povero. La quale composizione ci ricorda quella dello stesso soggetto dipinto da Simone Martini, che noi abbiamo ricordata fra i dipinti

[1] La cornice, parte dorata e parte colorata, ha la stessa forma architettonica che vediamo nelle opere dei pittori Veneti di quel tempo, cioè del secolo XIV e della prima parte del successivo.

della Cappella Gentili ad Assisi.[1] Seguono le mezze figure di Sant' Antonio abate e di San Michele, che colla lancia uccide il drago, dell' Arcangelo Gabriele colla freccia in mano, e finalmente di San Giorgio a cavallo in atto di uccidere il drago, la cui azione è piena di movimento. In questo quadro, che è uno dei migliori che noi conosciamo della Scuola Veneziana della fine del secolo XIV, ci sembra di riscontrare la maniera ed i caratteri che abbiamo già veduti nelle opere di Lorenzo da Venezia, più che quelli di qualsiasi pittore di quella Scuola.

Il Lanzi ricorda una tavola in casa Hercolani a Bologna, colla segnatura: « manu Laurentii de Venetiis 1368 » soggiungendo che « a tutti gli indizi è quel » frescante che nella chiesa di Mezzaratta, fuori di Bo- » logna, figurò Daniele nel lago dei Leoni e vi soscrisse » Laurentius P., opera niente giottesca, e condotta circa » nel 1370. »[2] Quando gli affreschi di Mezzaratta non fossero stati manomessi, avremmo potuto conoscere se quel Lorenzo che vi dipinse, sia il medesimo pittore Lorenzo da Venezia, di cui parliamo. Il Cicogna, trovando un Lorenzo « pentor de Santa Marina » il quale nel 1379 contribuì con 400 lire al prestito fatto per la guerra di Chioggia,[3] si domanda se questo non fosse mai lo stesso pittore, di cui si è discorso, la qual congettura il Lazzari crede ammissibile.[4]

Un altro pittore veneziano dello stesso periodo è Stefano Pievan di Sant' Agnese, il quale nei suoi lavori mostra la stessa maniera e gli stessi caratteri dei suoi

[1] Vedasi il volume III, *Vita di Simone di Martino*, pag. 57 e seguenti.

[2] Vedasi Lanzi, op. cit., vol. III, pag. 17 e di nuovo vol. V, pag. 17.

[3] Vedi Cicogna, op. cit., vol. I, pag. 185.

[4] Vedi Lazari Vincenzo. *Notizia d'arte ed antichità della raccolta Correr*, op. cit., pag. 1.

Museo Correr.

contemporanei. Di lui abbiamo veduto nel Museo Correr in Venezia una tavola colla Vergine seduta in un gran seggiolone che sorregge colla sinistra il Divino Infante seduto sulle di lei ginocchia, cui coll'altra mano presenta una rosa. Questi allungando la mano destra mostra il desiderio di averla. Al basso della tavola leggesi: MCCC · LXVIIII · ADI · XI · AVOSTO · STEF · PLEB · SCE · AGN · P.[1] Il modo, onde sono disposte le figure, è quello tradizionale della Scuola Veneziana di quei tempi. La Vergine, quantunque in proporzione della testa abbia troppo alta la persona, non manca tuttavia d'una tal quale espressione, mentre il Putto mantiene più il tipo ed il carattere tradizionale bizantino. Le parti più difettose sono le giunture e le mani, con le dita lunghe e scarne e coll'ultima falange più grossa. Il manto che la copre quasi interamente, è voluminoso e le pieghe sono disegnate a linee curve e serpeggianti. Il colorito, secondo il consueto, è alquanto basso nel tono, ma non è tanto acceso nelle tinte delle carni. Il seggiolone è tutto colorito in rosso, e sopra di esso è disteso un drappo egualmente rosso, ma ricamato in oro. Il carattere di questo dipinto arieggia alquanto la maniera del Guariento Padovano, da far credere che le pitture di lui abbiano influito su questo pittore veneziano.

[1] Il dipinto è sopra fondo dorato. La Vergine è quasi del tutto coperta dal manto azzurro con risvolti verdi, finamente lavorato, come la veste rossa che indossa a fiorellini dorati. Tiene in capo una grande corona dorata ed ha una larga aureola pure dorata, mentre ai lati della testa vedonsi le solite iniziali greche MP–OV, che sembrano sostituite a quelle che vi erano prima. Il Putto è vestito d'una tunichetta aperta in parte e coperto da un manto giallo finamente ricamato a fiori dorati. Sulla faccia della Vergine, a causa di una pulitura male eseguita, è messa allo scoperto la sottoposta preparazione che è di tinta rossastra scura. La figura è di piccole proporzioni ed il dipinto è indicato col n. 16.

Galleria dell' Accad. in Venezia.

Nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Venezia havvi una Vergine incoronata da Cristo, seduta con Lui sullo stesso trono. Essa è rappresentata colle braccia conserte al seno, in atto reverente dinanzi a Lui, il quale, mentre colla destra pone la corona sul di lei capo, la sta guardando, e nell' altra mano appoggiata al ginocchio tiene lo scettro. Il trono o seggio, di forma grave e pesante, è posto su due gradini. Nel mezzo stanno sul davanti due Angioli, l' uno dei quali suona l' organetto e l' altro la trombetta. Così ai lati del trono vi sono tre altri Angeli per parte, rivolti in atto reverente ad osservare la Vergine, e dietro alla spalliera altri undici che suonano varii istrumenti. Nella parte inferiore vi si legge da un lato: M · CCC · LXXXI · STEFAN · PLEBANUS; e dall'altro: SCE · AGNET · PINXIT.[1] Anco in questa composizione vediamo ripetersi quella forma adottata dai pittori della Venezia di quel tempo.[2] Così le figure, come i tipi e le forme, mostrano quei caratteri, sopra notati, comuni più o meno ai pittori di quella Scuola; anco il modo di panneggiare e di colorire, non che la tecnica esecuzione, si rassomigliano. Ma in questo quadro la pittura ha perduto molto del suo carattere originale a causa del restauro.[3]

[1] Il Cicogna nelle sue *Iscrizioni Veneziane*, op. cit., tomo V, pag. 506-507, osserva che nella cronologia dei piovani della chiesa di Sant' Agnese dataci dal Cornaro (V. 155), è ricordato nel 1364 piovano di questa chiesa un Niccolò Semitecolo; nel 1369 Domenico Tirapalle, nel 1371 Giovanni de Prato e nel 1386, il nostro Stefano pittore. Così che sembra che Stefano nel 1368 non fosse pievano. E però soggiunge che potrebbe essere allora stato e poi aver rinunciato nell' anno stesso o nel 1369 ed aver ripreso l' ufficio nel 1381, ma la cosa non è di facile congettura.

[2] Una simile composizione l' abbiamo già ricordata nella tavola dipinta da Paulo col suo figlio Giovanni nell' anno 1358 a Monaco di Baviera. Vedi sopra, a pag. 285.

[3] Il quadro è indicato col n. 16. Le figure di piccole proporzioni sono dipinte sopra fondo dorato. Il catalogo dice che questa tavola ap-

Le altre pitture, così ai lati come nella parte superiore di questa tavola del Pievan di Sant' Agnese, i cui soggetti abbiamo indicati in nota, sono erroneamente attribuite al Semitecolo, del quale avremo occasione di parlare più innanzi, mentre le composizioni, le figure, i caratteri, il tipo e le forme, come il colorito e la tecnica esecuzione, mostrano invece essere un lavoro di chi imita l' arte che vediamo rappresentata nei musaici e nelle pitture, sia sulle pareti, sia sulle tavole o su per-

parteneva alla raccolta Molin, mentre le tavole laterali colle storie della Passione di Nostro Signore, alcuni fatti della Vita di San Francesco, e due storie del Testamento Vecchio, pervengono dalla chiesa di Santa Chiara.

Osservando bene la tavola di mezzo del Pievan di Sant' Agnese facilmente si scorge, che per essere più piccola del vano, in cui fu posta, venne fatta all' intorno un' aggiunta di legno con ornati intagliati, e poi dorati per potervela collocare. I soggetti nelle tavole laterali sono l' Adorazione dei Re Magi; il Battesimo; la Cena di Cristo; il tradimento di Giuda con Cristo orante nell' orto; nostro Signore che porta la Croce andando al Calvario; Cristo in croce; Cristo che esce dal sepolcro colla bandiera della redenzione in mano, con la rappresentazione da un lato del *Noli me tangere;* Cristo portato in cielo dagli Angeli, con in basso gli Apostoli e la Madonna tra due Angeli. Nella parte superiore havvi Nostro Signore, quando appare giudice fra gli Angeli, il primo dei quali suona la tromba e l'altro tiene un rotolo spiegato. Di sotto ai piedi di Cristo scende un torrente di fuoco, e nella parte più bassa vedonsi da un lato i morti che risuscitano dalla tomba. Seguono alcune storie di San Francesco rappresentanti il Santo che dà la veste ad una monaca, la quale è forse Santa Chiara; San Francesco che rinunzia alla ricchezza spogliandosi perfino degli abiti in presenza del padre, mentre viene pietosamente coperto della sua nudità col manto dal vescovo Guido, e vedonsi dall' altro lato alcune persone che trattengono il padre adirato dall' inveire contro il figlio. Havvi inoltre San Francesco che riceve le stimate; il Santo morto attorniato dal clero, mentre il vescovo ne benedice la salma, in cui vedesi da un lato una figuretta di monaca inginocchiata in atto di pregare, la quale rappresenta di nuovo Santa Chiara; San Francesco portato in cielo da due Angeli; e nell' ultima è figurata la discesa dello Spirito Santo in forma di lingue di fuoco dirette alla Madonna ed agli Apostoli, seduti intorno ad essa. Tra queste storie, entro quattro finte nicchie, havvi la figura di un Santo in ciascuna; e più in alto ai lati della cuspide di mezzo, uno per parte, i profeti David ed Isaia, ciascuno dei quali tiene un rotolo spiegato.

gamena, alla fine del secolo XIII e nella prima parte del successivo. Ma ben osservando si conosce, sia per il Cristo crocifisso che in una di siffatte storie vedesi con un piede sull' altro, sia pei caratteri delle composizioni e più specialmente per quelli delle storie ricavate dalla vita di San Francesco, e per la tecnica loro esecuzione, che dovrebbero essere lavoro d' un pittore vissuto in Venezia verso la metà del secolo XIV.[1]

Dopo la pubblicazione dell' edizione inglese, siamo venuti a conoscere dalla *Guida di Venezia* del Moschini, che esso pure ricorda nella chiesa di Santa Chiara questa ancòna « di ornamento affatto gotico in molti com- » posti minuti con santi e storiette diverse » e ci fa conoscere che « il pezzo centrale con la incoronazione di » Nostra Donna è passato a Milano » notando inoltre che « l' autore mostrava più spirito di Lorenzo » ma « con- » serva però di più nel maneggio del colore il tratteg- » giare alla greca. »[2]

Galleria di Brera a Milano.

Altra tavola nella Galleria di Brera non conservasi con questo soggetto attribuita a Lorenzo, tranne quella da noi poco prima ricordata. La grandezza della quale corrisponde al vano di mezzo dell' ancòna, ove fu posta

[1] Le composizioni non difettano di vita, i tipi delle figure sono severi, i loro movimenti risoluti, ma non esenti da una certa durezza od esagerazione. I contorni netti e precisi, ma troppo marcati; le parti più difettose però sono le giunture, le mani ed i piedi. Il colorito delle carni è di tinta olivastra colle luci giallognole-chiare, ricche di colore, con ombre verdastre. Le guance, ma più ancora le labbra, sono tinte in rosso. Il colore delle vesti vigoroso, ma scuro, colle luci rilevate come gli accessorii con oro. Queste pitture ci fanno ricordare le parole dello Zanetti, il quale, come già si è notato, discorrendo di alcuni dipinti che erano nella scuola dell' Annunziata in Venezia, conclude dicendo che quantunque non si conoscesse il nome del loro autore e non fossero di molto pregio, pure per essere state fatte nel 1314 erano degne di ammirazione.

[2] Vedi Moschini, *Guida di Venezia*, op. cit., vol. II, parte II, pag. 486.

la tavola di Stefano Pievan di Sant'Agnese, stata ingrandita con un' aggiunta per adattarvela. Al tempo adunque del Moschini il dipinto trovavasi nella sua integrità, ed era attribuito ad autore ignoto. Fu il signor Pietro Edwards che nell'ordinare i quadri della Galleria di Venezia credette di conoscervi la mano del Semitecolo e con quel nome venne esposto nella Galleria. La tavola centrale passata a Milano si vede che fu esposta nella Galleria Brera come lavoro di Lorenzo pittor veneziano. Onde sembra provato, come mostrano anco i caratteri della pittura, che nessuno di questi pittori, cioè Semitecolo e Lorenzo, ne sono gli autori, e che l'opera rimane pur sempre anco per noi sotto la designazione d'autore ignoto, nella speranza che qualche documento venga più tardi a farci conoscere il nome del pittore o dei pittori che dipinsero le tavole di questo paliotto.

Louvre.

Nel Museo Napoleone III al Louvre, proveniente dalla Galleria Campana, viene giustamente attribuita a Stefano Pievan di Sant'Agnese, una tavoletta rappresentante la Vergine seduta col Bambino sulle ginocchia, cui porge a trastullo una mela. Essa porta una grande corona in capo, indossa una ricca veste lavorata con fina ornamentazione d'oro. Sulla base del trono leggesi la data M. CCC. LIIII. M̄. ŌT. (mense octobris). Ammesso, come crediamo, che sia di Stefano Pievan di Sant'Agnese, sarebbe questo il primo lavoro che noi conosciamo di lui.[1]

Il Cicogna ricorda di questo pittore anche una Madonna col Putto, San Giovanni Battista, San Giovanni Evangelista, San Cristoforo e Sant'Antonio abate colla segnatura M. CCC. LXXXIIII. P. STEFANUS (così) PLEBANVS (così)

[1] Questo quadro nella già Galleria Campana di Roma fu invece attribuito a maestro Ottaviano di Faenza, tratti forse in errore dalle iniziali M̄. ŌT, interpretate per Maestro Ottaviano. Nel Louvre è indicato col nº 38.

S. AGNETIS PINXIT, e che trovavasi nell'anno 1810 nel soppresso convento di Sant'Alvise in Venezia.[1]

Chiesa di San Zaccaria in Venezia.

La maniera di questo pittore ci sembra di riconoscere nel dipinto su tavola colla Vergine seduta in trono col Bambino, la quale tenendo la testa alquanto inclinata verso di lui gli offre un frutto; mentre nella mano destra egli ha un fiore. La stessa maniera si riscontra nelle due tavole laterali, l'una con San Biagio, l'altra con San Martino. Queste tavole, un tempo parte centrale di qualche altro quadro, trovansi ora collocate nel mezzo della grande tavola dipinta dai due lati, da Giovanni ed Antonio pittori di Murano, che vedesi collocata sull'altare nel mezzo della Cappella di San Tarasio, annessa alla chiesa di San Zaccaria in Venezia.[2]

Chiesa di San Martino a Chioggia.

Nella chiesa di San Martino a Chioggia havvi pure una tavola d'altare formata di 27 parti con parecchi Santi e nella base alcune storie tolte dalla vita di San Martino, la cui statua trovasi collocata nel mezzo entro ad una nicchia, sotto la quale è dipinta nella tavola di mezzo la Vergine seduta in trono col Putto in braccio, il quale con una mano prende l'asta dello stendardo tenuto da un

[1] Vedi Cicogna, op. cit., vol. V, pag. 507.

Il Lanzi (op. cit., vol. III, pag. 18), dopo aver ricordato Stefano Pievano di Sant'Agnese, menziona un altro pittore di nome Jacopo di Alberengo, di cui ci dice che rimane ancora la famiglia in Venezia: del quale si era scoperto un lavoro rappresentante Gesù Crocifisso fra varii Santi. Nella Galleria dell'Accademia di Venezia vedesi sotto il n° 398 una tavoletta con questo soggetto, cioè Nostro Signore crocifisso, con sotto la Vergine e San Giovanni Evangelista, ed ai lati San Girolamo con un altro Santo. La segnatura è quella di « JACOBŪ ALBERENGNO PISIT (sic) » della qual segnatura non guarentiamo l'autenticità. Il fondo è dorato a nuovo. I caratteri però della pittura sono quelli di un mediocre seguace delle forme giottesche. Questo potrebbe essere il dipinto ricordato dal Lanzi, che dalla raccolta Molin passò alla Galleria dell'Accademia.

Galleria dell'Accad. di Venezia.

[2] Vedi Cicogna, op. cit., vol. II, pag. 144, ed il vol. IV, pag. 692, nonchè l'edizione inglese di questo lavoro, *History of painting in North Italy*, vol. I, pag. 24.

confratello, vestito di bianco, che gli sta dinanzi in ginocchio. Dall' altro lato, vestito alla stessa foggia, trovasi un secondo confratello, parimente inginocchiato. Nelle tavole ai lati vedesi da una parte San Giovanni Battista, e San Pietro; e dall'altra San Giovanni Evangelista e San Paolo.[1] Nella parte superiore e sopra la statua di San Martino è dipinto nel mezzo Cristo in croce, e ai lati più in basso la Madonna con San Giovanni Evangelista. Nelle tavole laterali sono dipinti Santi ed Angeli, ma questi ultimi, come dimostrano i caratteri della pittura, non sono della stessa mano, ma di qualche altro pittore veneziano vissuto nel secolo XV, e molto probabilmente sono stati levati da qualche altro quadro e qui collocati, allora quando all'ancòna si cambiò la sua forma primitiva. I Santi Pietro e Paolo mancano di una piccola parte della loro figura dall' alto al basso, a cagione del taglio fatto da un lato della tavola per poterla collocare dentro la nuova cornice, quando questa non copra invece la piccola parte che sembra mancare. La pittura ha patito molti e diversi danni, e venne anco restaurata, onde non è facile indicare a quale dei pittori veneziani del tempo appartenga. Vero è però, come dice il Selvatico, che ricorda di preferenza la maniera delle opere di Stefano Pievan di Sant' Agnese;[2] che se non fosse veramente di lui, dovrebbe essere di qualche pittore seguace di quella maniera. In basso trovasi questa iscrizione in parte manchevole: MCCCXLVIII ME.... IVL. (mensis julii). Come di consueto i fondi sono dorati.

Chiesa di San Donato in Murano.

Nella chiesa di San Donato in Murano abbiamo pure vista un' ancòna formata anch' essa di più parti. Nel cen-

[1] Questi Santi, come la Madonna, sono circa della grandezza naturale.

[2] Vedi *Guida di Venezia e delle sue isole*, op. cit., dei P. Selvatico e V. Lazzari, pag. 279.

tro è rappresentata la morte della Madonna con gli Apostoli che compiono l'estremo ufficio e Cristo che porta in cielo sotto forma di fanciullo l'anima di lei. In questo dipinto riscontrasi la consueta e tradizionale composizione in uso a quei tempi, e che abbiamo già vista nella tavola di Paolo Veneto e in quella di Lorenzo Veneziano in Vicenza. Ai lati sono dipinti San Stefano, San Luigi, San Giovanni Battista, San Giacomo (?) San Donato e San Lorenzo. Nella parte inferiore vi erano tredici mezze figurette di Santi e Sante, la prima delle quali manca, e quattro sono mal ridotte. Si conosce che furono rinnovate posteriormente, essendo i caratteri loro quelli stessi che vediamo nelle opere dei pittori Vivarini che, com'è noto, vissero nel secolo successivo. Il rimanente della pittura già la prima ricordata, benchè sia più o meno male andato, mostra d'essere una continuazione della maniera dei pittori Paolo e Lorenzo Veneziani, onde ci siamo domandati se mai non fosse lavoro dei figli, o di qualcuno dei figli di Paolo, Luca e Giovanni, dei quali dopo che gli abbiamo trovati a dipingere insieme col loro padre nel 1345 e nel 1358, nulla più sappiamo.[1] Il Moschini (opera citata, vol. II, parte II, pag. 438) molto giustamente osserva, che quest' ancòna è « del tempo di Lorenzo, e forse di un qualche suo discepolo, ma di minor merito. »

Chiesa di San Samuele in Venezia.

In Venezia nella Cappella di San Spiridione annessa alla chiesa di San Samuele abbiamo veduto dentro una nicchia incavata nel muro della parete, ove trovasi l'altare, una tavola con Cristo crocifisso quasi di grandezza naturale. Questa pittura è molto oscurata nel colore, coperta di polvere, e macchiata in più parti dal ridipinto. Ridotta come trovasi presentemente, ci è difficile darne

[1] Le figure sono di piccole proporzioni ed il dipinto, come si disse, è in più parti alterato e manomesso.

giudizio; solo ci è sembrato di riconoscere che i caratteri ricordano la maniera di Paolo e del suo seguace Lorenzo, pittori veneziani.[1]

Un altro dipinto, di cui non conosciamo l'autore, sarebbe la tavola a lunetta, con fondo dorato che vedesi in alto della parete interna sopra la porta della sagrestia nella chiesa della Salute in Venezia, tavola che originariamente stava nel chiostro dei Frari sopra la tomba del Doge Francesco Dandolo. In essa è dipinta seduta la Vergine col Bambino sulle ginocchia, il quale benedice il Doge, che inginocchiato a mani giunte gli è presentato dal suo patrono San Francesco. Dall'altro lato, inginocchiata in atto di preghiera sta la Dogaressa vestita a lutto, presentata da Santa Elisabetta, della quale portava il nome.[2] La Vergine la guarda, e con la mano le accenna il Doge che trovasi dall'altro lato. Dietro la Vergine è steso un drappo dorato e ricamato a fiorellini, sostenuto da quattro Angeli. Per essere quel Doge morto il 31 ottobre 1339, si deve credere che il dipinto sia stato eseguito poco dopo la di lui morte.[3] L'altezza però, alla quale trovasi collocata la tavola, ci ha tolto il modo di poterla studiare da presso, ma per quanto ci è parso, sembra essere fra i migliori dipinti di quel tempo, la cui maniera ci sembra ricordata piuttosto dalle opere del

Chiesa della Salute in Venezia.

[1] Parte delle braccia colle mani sono ridipinte, così la gamba sinistra ed i piedi; nè va esente da ritocchi il rimanente della figura, la quale per essere coperta da pessima vernice è divenuta oscura. Inoltre manca la cimasa della croce, ove di solito è dipinta la mezza figura del Dio Padre, e così ai lati delle braccia, le mezze figure della Vergine e dell'Evangelista Giovanni, come manca il basamento, ove di consueto è dipinto un masso, su cui pianta la croce, ed un teschio umano.

[2] Vedasi la *Descrizione della chiesa di Santa Maria della Salute*, per Giannantonio Moschini. Venezia, 1842, pag. 42.

[3] L'urna sepolcrale fu portata nel chiostro del Seminario Patriarcale, e l'arco del monumento trovasi in un magazzino dell'Archivio dei Frari.

Pievan di Sant' Agnese che da quelle degli altri pittori di quella scuola.

Uno dei più abili pittori di quel tempo in Venezia è Niccolò, o meglio Niccoletto Semitecolo, come dimostrano le tavole che di lui vedonsi in Padova. Lo Zanetti vorrebbe che Semitecolo fosse di nobile ed antica famiglia veneziana, [1] ma il Cicogna lo dice bensì valente pittore, ma non di famiglia patrizia. [2]

Galleria dell' Accad. di Belle Arti in Venezia.

Nella Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Venezia viene indicata come opera del Semitecolo una piccola tavola [3] rappresentante seduto in trono sopra un cuscino Cristo incoronato, mentre pone con una mano la corona sul capo della Vergine e stringe coll' altra appoggiata al ginocchio uno scettro. La sua folta capigliatura gli scende dai lati per terminare a ricci sulle spalle, ed ha il mento coperto dalla barba. La Vergine, seduta sullo stesso trono, sta colle braccia incrociate al seno e la persona dolcemente inclinata collo sguardo a lui rivolto. Ai lati del trono stanno due Angeli per parte, due dei quali tengono disteso dietro il gruppo principale un drappo. Dietro il trono vedesi un arco variopinto con stelle nel mezzo, il quale separa la parte inferiore della pittura coll' Incoronazione già da noi descritta, da quella superiore, nella quale sono rappresentati in atto di cantare cinque Angeli alati, vestiti con tunica e manto e coi capelli raccolti da un nastro attorno la testa.

La composizione è sempre quella tradizionale propria dei pittori Veneti di quel tempo, ma per esserne stato dorato a nuovo il fondo, ed alterato il dipinto dal restauro, ci vien tolto il modo di poterne dare esatto giu-

[1] Vedi Zanetti, op. cit., pag. 12.
[2] Vedi Cicogna, op. cit., vol. I, pag. 97.
[3] È indicata nella Galleria col. n° 394 e proviene dalla raccolta Molin.

dizio. Che se dovessimo giudicare da quanto vediamo, dovremmo dire che invece di rassomigliare alla pittura del Semitecolo rassomiglia piuttosto a quella che vediamo nel quadro con lo stesso soggetto dipinto dal Pievan di Sant' Agnese, al qual pittore od a qualche suo seguace pare a noi che si possa attribuire questo quadro, invece che al Semitecolo. L' iscrizione che trovasi nel mezzo sulla base del seggio con le parole: « NICOLA... SIMITECOLO MCCCCLI, » non ha la forma dei caratteri del tempo, il che ci fa credere, che sia un' aggiunta posteriore.

Capitolo del Duomo in Padova.

Di Niccoletto Semitecolo però si conservano nella Biblioteca del Capitolo del Duomo in Padova sei tavolette dell'anno 1376, le quali vuolsi che formassero un tempo un'ancòna. Quattro di esse rappresentano episodii della vita di San Sebastiano, e nella quinta è dipinta la Vergine seduta col Bambino sulle ginocchia in atto di succhiare il latte dal seno materno, irradiando attorno di sè molta luce. È un gruppo che non manca d'attrattiva, e dalla figura della Vergine traspare un certo senso di mestizia.[1] Nella sesta è figurato il Padre Eterno a braccia aperte e distese, in atto di tenere colle mani le braccia del Salvatore come fosse crocifisso, mostrando le stimate, dalle cui ferite cola il sangue. L' aspetto del Redentore è piuttosto tranquillo, ma le sue forme sono sempre difettose e soverchiamente ossute e pesanti, e la figura del Padre Eterno, per tipo, per forme ed espressione, ricorda la maniera allora in uso a Venezia.[2]

[1] La Vergine incoronata porta la solita veste rossa con sopra un largo manto azzurro a risvolti verdi. Sulla spalla destra ha una stella dorata e raggiante, mentre ai lati della sua testa vedesi grafita sul fondo dorato da una parte la parola « Virgo » e dall' altra « Maria. »

[2] Il fondo e le aureole sono dorati. Il Padre Eterno ha la tunica rossa ed il manto azzurro a risvolti verdi. La figura di Cristo si vede sino ai fianchi, e neppure è intera quella del Padre Eterno.

La prima delle storie col soggetto tolto dalla vita di San Sebastiano rappresenta il Santo sulla soglia d'un tempio, dove seduti in trono stanno due Imperatori[1] innanzi a un idolo posto sopra un piedistallo, dentro una nicchia, davanti alla quale sta un candelabro. Il Santo nell'atto di entrare si volge rapido e pronto a una donna inginocchiata e piena di vita, la quale, con movimento vivace stendendo il braccio sinistro verso di lui e tenendo l'altra mano piegata al seno, è in atto d'indirizzargli la parola. Presso di lei a capo coperto e ravvolta nel mantello vedesi in piedi una figura d'uomo, che sollevando una mano è in atto di parlare al Santo. Il quale con la destra levata al cielo prende coll'altra per i polsi legati da una fune il più vicino dei due giovani Santi che come lui signorilmente vestiti e coll'aureola attorno al capo sono in atto d'ascoltare tranquilli la risposta, che San Sebastiano dà all'uomo che gli ha rivolta la parola, ed alla donna che trovasi a lui dinanzi inginocchiata. Dietro questo gruppo sono alcune figure di guerrieri armati, taluna delle quali colla bandiera. Dall'alto vedesi scendere dal cielo un Angelo colle braccia stese e le mani giunte verso San Sebastiano. Nel basso della tavoletta leggesi : NIGHOLETO SEMITECHOLO DA VENEXIA INPESE (sic).[2]

Nella seconda tavoletta legato a un palo è rappresentato fra alcune guardie San Sebastiano, contro il quale due di esse da un lato e tre dall'altro scoccano dall'arco le frecce,[3] mentre i due Imperatori dall'alto d'una loggia assistono al martirio.

[1] Il martirio di questo santo è avvenuto sotto gli imperatori Diocleziano e Massimiano Erculeo. Vedasi *Bolland. Acta Sanctorum, ad diem 20 ianuarii.* — Migné, *Dictionnaire Hagiographique*, Parigi 1850, Tom. II, pag. 966. — Cantù, *Storia degli Italiani.* Torino, 1857, Tom. I, pag. 679.

[2] Il cielo è dorato.

[3] Queste tre figure sono dipinte a nuovo. Lo Zanetti, op. cit., pag. 11,

Nella terza è rappresentata la morte di San Sebastiano ucciso a colpi di bastone. Da un lato stanno le guardie con a capo colui che col bastone del comando in mano fa eseguire l'ordine avuto. Dall'altro due manigoldi sorreggono il Santo, nell'atto che colpito a morte sta per cadere al suolo. Fatta eccezione della figura del Santo, il rimanente è quasi tutto ripassato da nuovo colore. [1]

Nell'ultima tavoletta è dipinta la deposizione del Santo in un sarcofago di forma classica [2] che vedesi sul davanti, mentre nel mezzo Santa Lucina, [3] alquanto curva della persona, sostiene il corpo del Santo portato da altri due, i quali, sorreggendolo l'uno dal capo e l'altro dai piedi, lo stanno collocando nel sepolcro. Presso la Santa

racconta che le tavole del Semitecolo erano dipinte anche dall'altra parte, ed infatti scorgonsi a tergo di questa i resti di una pittura più antica rappresentante in mezza figura San Daniele, che è uno dei quattro santi protettori di Padova, vestito da diacono col modello della città in una mano e nell'altra l'asta della bandiera. Le poche parole rimaste del suo nome hanno la forma romana. Questo Santo è molto mal ridotto e ridipinto, e manca inoltre della metà della testa coll'aureola. Il modello che tiene in mano può credersi sia quello della città di Padova riprodotto a quel modo tutto convenzionale, qual era usanza dei pittori di quei tempi. Il canonico Francesco Grinzatto, a cui rendiamo grazie delle gentilezze usateci, è d'opinione che il Semitecolo abbia dipinto sul rovescio di una tavola che doveva formar parte di qualche ancòna già anticamente esposta nella cattedrale. Sulla stessa tavola sono rimasti pochi resti di un'altra mezza figura di Santo. Le altre tavole del Semitecolo sono state prima assottigliate nella parte posteriore e successivamente rinforzate con nuove tavole, perciò non possiamo conoscere se anco quelle parti fossero state dipinte o no; e nel caso che lo fossero, è probabile che la pittura sia stata portata via nell'assottigliarle.

[1] Anco qui il cielo è dorato come l'aureola, nella quale leggesi grafito il nome del Santo Sebastiano.

[2] È colorito di marmo bianco, con riparti di marmo rosso, e nel mezzo a chiaroscuro vedesi il busto di Nostro Signore benedicente col libro in mano. Dalle estremità del sarcofago havvi da un lato l'Angelo e dall'altro la Madonna.

[3] Il nome della Santa è scritto nell'aureola dorata che le circonda il capo.

havvi una pia donna che insieme con altre vestite al modo stesso assistono alla mesta cerimonia. Da un lato vedonsi tre sacerdoti, uno dei quali con un libro fra le mani compie insieme con gli altri l'ultima cerimonia religiosa. Dall'altro lato due monaci, uno col libro in mano e l'altro in atto di guardare. Nel fondo sono dipinte due chiese, una per parte, che staccano sul fondo dorato, e in basso leggesi l'anno: MCCCLXVII. ADI. XV. D. DECEBRE. Queste tavolette mostrano che il Semitecolo era uno dei valenti pittori della Scuola Veneziana e che non manca nei lavori suoi di forza drammatica. Le composizioni difettano però in generale d'ordine e le figure hanno spesso movimenti esagerati o violenti; i tipi appariscono antiquati e quali erano in uso presso i pittori Veneti. Osservando la figura nuda di San Sebastiano si deve riconoscere che se non difetta di proporzioni, ha però forme ed espressione volgari per soverchio realismo. Scarne sono le gambe, grosse le giunture e i piedi, ampio il torace, grossa ed ossuta la testa coperta da folta e ricciuta massa di capelli che scende pei lati sulle spalle. Questi difetti non si riscontrano però così manifesti nella figura nuda del Crocifisso e del Padre Eterno che lo sostiene, dipinto, come si è veduto, in una delle altre due tavole a principio ricordate. Gli Arcieri che saettano San Sebastiano, hanno tipo e forme speciali da ricordare la razza tartara; gli atteggiamenti loro significano violenza e le loro teste sono ampie e grosse con occhi spalancati ed immobili. A malgrado di questi molti difetti e imperfezioni di forma, si deve pure ammettere che taluni gruppi ed episodii non mancano di attrattiva. Di questi quattro quadretti colle storie di San Sebastiano i migliori, anche per conservazione, sono quelli, in cui vedesi il Santo coi suoi due compagni, e l'altro in cui Santa Lucina aiuta la deposi-

zione di lui nel sepolcro. Che se il Semitecolo mostra di seguire le vecchie forme, famigliari per tradizione ai pittori della Scuola Veneziana, è anche vero che il suo modo di colorire non manca di vigoria. Le carni sono lavorate, come sempre, con tinta giallastra chiara nelle luci e con ombre verdastre, le guance e le labbra sono tinte di rosso. I colori delle vesti sono taluni vigorosi nel tono ed altri anco di tinte chiare, ma staccano fra loro senza produrre contrasto soverchio. I contorni determinano con precisione le forme, le quali appariscono vestite con certa naturalezza e facilità. Noi pensiamo che, come il Guariento esercitò influenza sul pittore Lorenzo, così l'esercitò anche sul Semitecolo, quantunque non siamo anche lontani dal credere che su questo ebbero anche qualche influenza le opere eseguite da Giotto a Padova, come a noi sembra dimostrato dalla tavoletta rappresentante San Sebastiano che s'avvia coi due compagni al tempio e dall'altra col suo seppellimento, che sono, come si disse, le sue cose migliori.

Lo Zanetti, oltre le tavole di Padova, ci dice che Niccolò o Niccoletto Semitecolo dipinse in Venezia l'istoria del Volto Santo nella scuola dei Lucchesi. Ed il Sansovino prima dello Zanetti dice: « et fu dipinta la historia del Volto Santo nella fraterna da Nicoletto Semitecolo l'anno 1370. » [1] Questi dipinti più non si vedono da molto tempo. [2]

[1] Vedi Zanetti, op. cit., pag. 11 e Sansovino, op. cit., lib. III, pag. 59.

[2] Il Cicogna, op. cit., vol. I, pag. 97 riportando la seguente epigrafe « MCCC°LXX . X. DECEMBRIO . NICOLO . SEMITECOLO . FECIT . HOC . OPVS. » soggiunge, « noi non sapremmo a qual' opera spettar potesse » questa epigrafe, perchè il Sansovino non l'ha, e il ms. Bergantini » che l'ha, non dice di qual opera si parli, nè dove fosse. » E come abbiamo veduto, il Sansovino ricorda che Niccoletto (e non Niccolò) Semitecolo fece quelle pitture, e come Niccoletto Semitecolo l'abbiamo infatti veduto firmarsi nei suoi dipinti a Padova. Che poi quella epigrafe sia stata copiata malamente e riprodotta a quel modo e senza la data,

Museo Correr in Venezia.

Il Cicogna inoltre ricorda nell' opera citata, vol. IV, pag. 675, come esistente nel Museo Correr una pittura in tavola rappresentante Nostra Donna che allatta il fanciullo Gesù con attorno varii Santi, in dodici scompartimenti, con sotto la seguente iscrizione: « MCCCC. N. SEMITECOLO » e conclude, « dal che si vede che operava almeno dal 1369 al 1400. » Nel Museo Correr trovasi da poco tempo esposta nella Galleria una pittura su tavola cavata fuori dai depositi, il cui soggetto corrisponde, è vero, alla descrizione che ne fa il Cicogna,[1] ma i cui caratteri non sono quelli delle opere di Niccoletto Semitecolo, ma di un dozzinale pittore della Scuola Veneziana vissuto in quel tempo. Anco la segnatura col nome del

non abbiamo modo d'accertarcene per essere la pittura andata distrutta con l' iscrizione.

[1] Nel mezzo di questa tavola è dipinta su fondo dorato la Madonna col Putto in braccio che succhia il latte dal seno materno. Superiormente un Angiolo per parte, e sotto, da un lato una monaca genuflessa in atto di pregare. Sopra di questa tavola havvi l' Annunziazione dell' Angelo a Maria. Nelle tavolette laterali son figurati San Cristoforo col Putto e un santo vescovo; Santa Caterina d' Alessandria con Santa Lucia; San Giovanni Battista con San Marco. Nella tavoletta che segue manca la pittura. In un' altra tavoletta abbiamo un santo vescovo con un santo abate; Sant' Antonio abate con San Girolamo; Nostro Signore alla colonna; Cristo in croce con sotto la Maria, San Giovanni e la Maddalena; la Nascita di Nostro Signore; l' Adorazione dei Magi; la Resurrezione di Nostro Signore dal sepolcro e la discesa dello Spirito Santo. Questa tavola è indicata col nº 43 nella sala IV. In questo museo altri dipinti, che erano nei depositi, vennero esposti. Uno di questi è la tavola colla falsa segnatura di « NICOLO VENETO MCCCLXXI » la quale mostra essere lavoro d' un dozzinale pittore veneziano di quel secolo. È qui rappresentata, nel mezzo sopra fondo dorato la Beata Vergine col Bambino, ed ai lati San Giovanni Battista con un altro Santo. Più in alto l' Annunziazione dell' Angelo a Maria, con sopra il Transito della Vergine. È indicato nella sala IV col n. 26. Un' altra tavola havvi pure colla falsa segnatura di « BERNARDO DE MORAN PENSE MCCCLXII. » In questa è figurata su fondo d' oro la Vergine col Putto seduta in trono con Santi ai lati. È questo un altro dipinto di rozza esecuzione, ed in parte anche alterato dal ridipinto. Viene indicato col n. 42 nella sala IV.

Museo Correr.

pittore e l'anno in parte mancante, e logora, non è autentica.

Nè crediamo che Niccoletto Semitecolo debba andar confuso col pittore Niccolò figlio di maestro Pietro pittore di Venezia, il quale, come vedremo, abitava a capo del ponte del Paradiso, come egli dichiara in un suo dipinto, che dalla Galleria Manfrin passò in quella dell'Accademia di Belle Arti. Su questa tavola leggesi: HOC OPUS FECIT FIERI DNS VVLCIA BELGARZONE CIVIS YADRIENSIS. MCCCLXXXXIIII. NICHOLA FILIVS MRI. PETRI PICTORIS DE VENECIIS PINXIT HOC OPUS QUI MORATVR IN CAPITE PONTIS PARADIXI.[1]

Galleria dell' Accad. di Belle Arti in Venezia.

È qui figurata la Madonna in trono che tiene seduto sulle ginocchia il Putto. Poggia essa la mano sinistra sulla spalla di lui, mentre questi con l'indice della mano sinistra sul libro aperto sulle ginocchia indica a noi le parole: « EGO SUM VIA VERITAS ET VITA » e colla destra benedice, guardando in atto sorridente. La Madonna tiene l'altro braccio abbassato e la mano aperta, e volge, essa pure, lo sguardo benevolo a chi gli sta dinanzi.[2] Dietro la Vergine, un Angelo da una parte ed uno dall'altra tengono un drappo rosso, mentre altri tre suonano attorno al dossale del trono, quello di mezzo

[1] Questa iscrizione ci fa conoscere che la pittura fu eseguita per commissione di Vulcia Belgarzone cittadino di Zara; ed il Cicogna nelle sue iscrizioni op. cit., vol. III, pag. 89 ci fa conoscere che questo pittore Niccolò abitava nella contrada di San Lio (Leone) al ponte del Paradiso, ch' è all'estremità della calle che oggi pur si chiama del Paradiso.

[2] La Vergine indossa la solita veste rossa finamente ricamata in oro, stretta a metà della vita da una cintura. Dall'apertura di mezzo scorgesi la sottoveste oscura, unita nel mezzo da bottoni dorati. La copre tutta un manto azzurro a risvolti verdi, fermato al seno da una testa di cherubino che spande raggi. In qualche luogo il colore del manto fu ripassato a nuovo, e di sotto la corona, dorata come l'aureola, scende pei lati sulle spalle un velo. Il Putto veste una tunica verdognola abbottonata nel mezzo.

l'organetto, il secondo la viola, ed il terzo un altro istrumento. Sui bracciali del trono è dipinto a chiaroscuro da un lato la Vergine inginocchiata colle braccia conserte al seno, e dall'altro l'Angelo egualmente in ginocchio, che, salutandola col braccio destro sollevato, le annunzia il gran mistero della Concezione. Più in basso, ma sempre sullo stesso trono, vedesi di fronte e ritto in piedi un Angelo per parte, dipinti a chiaro-scuro, che suonano la viola. Sulla base del trono trovasi da un lato sul davanti la figuretta del committente rivolto alla Madonna in atto di pregare e vestito alla foggia del tempo.[1] Le figure non mancano di grazia, di movimento e d'espressione, e mostrano un miglioramento nel tipo, nelle forme, ma specialmente nelle estremità e nelle giunture. Il disegno è diligente, netto, preciso; chiaro e luminoso il colorito nelle carni, è vigoroso nelle vesti, le quali coprono più che per l'innanzi con facilità e naturalezza le figure. La tecnica esecuzione è molto accurata.

Nelle note dell'Anonimo Morelliano è ricordata, nella terra di Verrucchio presso gli Agostiniani, una croce di quattro palmi d'altezza e molto ricca d'ornati, con sopra dipinto Cristo confitto e i quattro Evangelisti nelle testate, sotto la quale leggesi l'anno 1404 col nome del pittore « Nicholaus Paradixi Miles de Veneciis. »[2]

Il Zanotto, con cui concorda il Cicogna, pensa che questo Niccolò figlio di Pietro da Venezia, chiamato Paradisi per la dimora sua presso il ponte omonimo, altri non sia che Niccolò Semitecolo. Il Cicogna dice inoltre di possedere una matricola, la quale contiene: « Patti, ac-
» cordi e convention fatte tra i Reverendi signori frati

[1] Il capo è coperto da una bianca berretta, ed è vestito con tunica rossa. Il fondo è dorato, mentre il seggio o trono è di colore violetto chiaro.

[2] Vedi Anonimo, pag. 222.

» de San Zuane e Paulo e la fraterna over compagnia
» nostra de nui ligadori del fontego di tedeschi per il
» nostro officiane » e soggiunge che « Ora uno de' testi-
» moni a tale atto è maestro Nicolò Paradiso depentor.
» E l'anno è mille quatrocento e disnove. » [1]

Se ammettessimo essere del Semitecolo la tavola coll' Incoronazione della Vergine, già ricordata nella Galleria dell' Accademia delle Belle Arti in Venezia, ed esatta la segnatura coll' anno 1351, si dovrebbe supporre, dandogli a quel tempo vent' anni circa di età, che il pittore avrebbe toccato nel 1404 circa 73, e nel 1419 88 anni di età. Non è cosa molto comune, ma non affatto impossibile, che uno possa dipingere nell' età di 73 anni, e ancora si trovi sano di mente per fare da testimonio nel suo ottantesimo ottavo anno. Ma indipendentemente da questo noi abbiamo, che il quadro esistente nella Galleria dell'Accademia di Venezia, di Niccolò figlio del maestro Pietro che abitava in Venezia al Ponte del Paradiso, non solo si rivela come lavoro d'un pittore ancora giovane, ma mostra anco un sentire, una maniera di disegnare, di rendere le forme e colorire, ed anche una tecnica esecuzione, che non sono certamente nella maniera del Semitecolo, come noi l'abbiamo veduta nei suoi dipinti ricordati in Padova, mentre sono caratteri di preferenza riscontrati nella pittura a Verrucchio di « Nicholaus Paradixi Miles de Veneciis » dell'anno 1404. Perciò si può credere, che Niccolò figlio del maestro Pietro sia lo stesso pittore « Nicolò Paradixi Miles » che dipinse la Croce di Verrucchio.[2] E può essere ancora che

[1] Vedasi Cicogna, *Iscrizioni Veneziane*, vol. VI, pag. 812.

[2] Il Cicogna giustamente osserva nell' op. cit., vol. III, pag. 89 in nota, che la parola « Paradisi » non è forse il cognome del pittore Niccolò, ma sì piuttosto un soprannome cavato dal posto, in cui abitava al ponte del Paradiso.

Niccolò Paradiso e non il Semitecolo, abbia fatto da testimone nel 1419, come ricorda il Cicogna.[1]

Nella Croce di Verrucchio la figura del Cristo crocifisso è uno dei buoni esempi della Scuola Veneziana di quel tempo. Nell'alto della croce, entro un rosettone mistilineo, havvi la mezza figura dell'Angelo col libro chiuso nella sinistra, e l'altro braccio piegato con la mano appoggiata al seno. Ai lati della Croce, e sempre dentro rosettoni mistilinei, havvi in uno l'aquila, ed

[1] Dopo giunti a questa conclusione, il signor Antonio della Rovere, studioso ricercatore delle cose patrie, ebbe la bontà di farci conoscere com'egli possieda una tavoletta con un Cristo firmato NICOLA PISIT (sic) che sembra aver servito di sportello per chiudere qualche reliquia. I caratteri della qual pittura ei dice rassomigliare a quelli del quadro all'Accademia delle Belle Arti, di Niccola figlio del maestro Pietro. Ed aggiunge che nelle sue ricerche ha trovata una memoria dell'Immagine di una Madonna col Bambino, dipinta per la chiesa dei Miracoli in Venezia nel 1408 da un Niccola pittore, per commissione di Francesco Amai (Amati) che crede possa essere dello stesso pittore Niccola Paradisi, e stima che tale dipinto sia la tavola rappresentante la Madonna ritta in piedi col Putto in braccio, che colla destra sollevata è in atto di benedire. La qual pittura molto alterata, per non dire quasi tutta imbrattata da ridipinto, la quale trovasi nella chiesa di San Canciano, sopra l'altare della cappella a destra della cappella maggiore.

Mentre si stampavano queste pagine, veniamo a conoscere che la famiglia pittorica di Niccolò da Venezia acquista nuova luce dal testamento dell'avo di Niccolò, il pittore della Madonna dei Miracoli; maestro e dipintore pur esso, come si rileva dal testamento pubblicato dall'infaticabile ricercatore di memorie patrie l'ab. Rinaldo Fulin nel tomo XII, parte I, dell'*Archivio Veneto*, da cui si può trarre una tal quale genealogia di questa famiglia pittorica veneziana. Il testamento è del 4 giugno 1365 in atti del notaio Luciano Zeno parroco di San Canciano. Ivi Niccolò da Venezia pittore di Santi (pictor sanctorum) aggravato dal male, ma sano di mente, dispone dei propri averi e lascia esecutori della sua ultima volontà Lorenzo altro « pictorem sanctorum » e Margherita sua moglie in seconde nozze. Nel testamento è ricordato pure suo figlio Pietro, ch'ebbe da Caterina « olim uxore mea et ma- » tre dicti Petri filii mei » cui lascia « sex libras granorum. » Ed il signor Iacopo Bernardi, che pubblica queste notizie nel periodico *Arte e Storia* di Firenze, 12 giugno 1886, osserva che abbiamo per tal modo notizie d'una famiglia tutta veneziana di pittori di Santi. Niccolò l'avo, Pietro e Lorenzo figliuoli, e di nuovo Niccolò il nipote, che abitava al cantone del ponte del Paradiso.

in un altro il leone alato. In quello sotto i piedi del Cristo il bue, tenendo ciascuno un libro chiuso. Più sotto, in ginocchio, è ritratta la figuretta d' una donna, che dovrebbe essere la committente, coperta di una lunga veste scura, in atto di pregare, tenendo colle mani giunte la corona. Vedesi in questo dipinto un colorito chiaro giallognolo, luminoso e trasparente; nelle figure le guance sono rosee, e più colorite le labbra. Il disegno è diligente e preciso, e nel trattare le forme e nel drappeggiare si vede quello stesso miglioramento e quella maggiore diligenza che abbiamo riscontrato nell' altro quadro già ricordato nella Galleria di Venezia di maestro Niccolò, figlio di maestro Pietro di Venezia. In una parola, vediamo in questi due quadri la stessa maniera, la quale non è però quella di Nicoletto Semitecolo. Questa croce, fatta eccezione delle due spaccature nella tavola che tagliano le braccia del Salvatore, è abbastanza ben conservata.[1] Unita alla croce è una tavoletta, nella quale leggesi: « MCCCC. IIII. NICHOLAV̄. PARADIXI. MILES. DE. VENECIS. PINXIT. CHATARINV̄. SCĪ. LUCE. INCIXIT. »[2]

[1] La croce di legno ha il fondo dorato con dipinta in azzurro una croce, sulla quale è figurato Nostro Signore crocifisso, mentre nell' alto è dipinto un rotolo colle solite iniziali I. N. R. I. Il Salvatore manda sangue dal costato, ma la testa non è coronata di spine, e sino quasi alle ginocchia i fianchi sono coperti da un velo. La figura è minore del naturale.

[2] Il fondo è bianco e le parole sono scritte col nero. Porzione della data colle ultime lettere « cis » (della parola « Venecis ») e così la lettera « p » della parola « pinxit » sono state rinnovate.

L' ultima parola che l' anonimo vuole sia « inaxit » e che forse fu scritta per errore di stampa, a noi pare debba leggersi per « incixit. » Comunque sia, è certo che quel « Caterinus Santi Luce » non può essere se non l' artista che intagliò la croce di legno, sulla quale dipinse Niccola Paradisi, così chiamato perchè abitava in Venezia, come si disse, in vicinanza del ponte omonimo. Per la stessa ragione potremmo egualmente credere, che Caterino si chiamasse « Santi Luce » perchè abitava nella parrocchia di San Luca, allo stesso modo che il pittore

I dipinti che siamo per ricordare sono lavori di scarso merito, e mostrano una maniera più antiquata. Uno di essi è l'ancòna che abbiamo veduta la prima volta nella chiesa dei Minori Osservanti in Sant'Arcangelo, vicino a Rimini, ricordata nelle note dell'Anonimo[1] e dal Lanzi nella sua *Storia della pittura.*[2] La tavola è formata di più scompartimenti, ed ha nel mezzo, seduta in trono, la Madonna col Putto in braccio, e più sotto da un lato le piccole figure inginocchiate dei due committenti che pregano. Nella finta base del trono leggesi: MCCCLXXXV. IACHOBELVS. D. BONOMO. VENETVS. PINXIT. HOC. OPVS. Da un lato vedesi San Pietro, San Michele Arcangelo e San Giovanni Battista; dall'altro San Paolo, Santa Caterina e San Francesco. Superiormente e nel mezzo havvi Cristo in croce, con dalle parti più in basso la Madonna e San Giovanni Evangelista; nelle tavole laterali Santa Maddalena e Santa Elisabetta. Seguono da una parte e dall'altra le mezze figure di Santa Lucia, Santa Chiara e Sant'Antonio, Sant'Orsola, Sant'Agnese e San Luigi. I caratteri di questa pittura sono quelli soliti della Scuola Veneta di quel tempo. Le figure sono alte, magre ed ossute, con le giunture e le estremità difettose, la fronte sporgente, gli occhi grossi e lo sguardo alquanto immobile. Le vesti coprono con certa facilità, ma sempre in modo convenzionale. Gli accessorii sono lavorati a fini ricami in oro. Il colore è di tinta giallastra nelle carni con ombre olivastre e di toni molto forti, ma cupi nelle vesti. La superficie della pittura è lustra come se fosse stata coperta da una vernice mescolata con cera, metodo che vedesi generalmente usato nei

Sant'Arcangelo.

Paolo di Venezia fu chiamato in un documento del 1346 « magistro Paulo penturi Santi Luce » vedi sopra, a pag. 277 in nota.

[1] Vedi Anonimo, op. cit., pag. 222.

[2] Vedi Lanzi, op. cit., vol. III, pag. 6 in nota.

dipinti della Scuola Veneziana, la quale anche in ciò seguiva la maniera dei Bizantini.[1] Questo dipinto conserva la sua antica cornice in parte dorata e in parte colorata, che forma colla pittura un buon tutt' insieme.[2]

Questo pittore Iacobello di Bonomo mostra una maniera diversa da quella usata dal pittore Jacometto del Fiore, col quale viene spesso confuso, come avremo campo d' osservare, allorchè discorreremo di quest'ultimo insieme cogli altri pittori veneziani che fiorirono nel secolo successivo.[3] A questo pittore Iacobello di Bonomo ci pare si possano attribuire due tavole che sono forse parti di qualche paliotto, e che nel Museo Correr a Venezia abbiamo vedute indicate come lavoro di Scuola Muranese.[4] La prima rappresenta un Santo Patriarca con San Daniele profeta, e l' altra San Blasio con San Giacomo, dipinti su fondo dorato.

Museo Correr in Venezia.

Abbiamo poco fa ricordato Caterino come colui che intagliò la Croce di legno, sulla quale *Nicholaux Paradixi Milex* dipinse nell'anno 1404 il Cristo morto veduto a Verrucchio, e un' altra volta troviamo nominato un Caterino, figlio di maestro Andrea, che scolpì in legno un paliotto d' altare con alcune scene della vita di Nostro Signore, stato poi colorito da un Bartolommeo di maestro Paolo. È un lavoro menzionato dal Cicogna come proveniente dalla chiesa del *Corpus Domini*, e che fu trovato in uno dei magazzini di San Giovanni Evangelista, sotto il quale si legge la seguente iscrizione:

[1] Le figure, nella proporzione di poco più d' un terzo del naturale, sono abbastanza ben conservate e i fondi sono dorati.

[2] La cornice manca di qualche colonnetta come di qualche ornato. Soppressa la chiesa, questa tavola fu trasportata nel Palazzo Comunale.

[3] Vedasi l' edizione inglese « *History of Painting in North Italy* » vol. I, pag. 2 e seguenti.

[4] Trovansi nella sala IV indicati coi num. 11 e 13, ed il catalogo ci dice che pervengono dalla chiesa di Sant' Andrea.

BARTOLOMĒ. MĪ. PAULI. PIXIT. CHATARINUS. FILIUS. MAGISTRI. ANDREE INCIXIT. HOC. OPUS. [1]

Il Cicogna ricorda anco un Catterino come autore d'un dipinto che un tempo trovavasi in San Giorgio Maggiore a Venezia e di cui ignoriamo la fine, rappresentante la visita di un Angelo a Santo Stefano con ai lati Giovanni, Marco, Cipriano, Girolamo, Giorgio, Bartolommeo, Benedetto e Lorenzo; ai piedi di San Stefano è dipinta in ginocchio la figura dell'abate Bonincontro de'Boateri, così designato dalla seguente iscrizione: BONINCONTRUS. ABB.... H.... CHRISTUS SIT., e sotto ai piedi del Levita MCCCLXXIIII. NEL MESE DI DECEMBRIO KATARINUS PINXIT HOC OPUS. [2]

Galleria Quirino Stampaglia in Venezia.

Nella raccolta dei quadri della Galleria Quirino Stampaglia in Venezia abbiamo veduto una tavola dipinta in

[1] Vedi Cicogna, op. cit., vol. II, pag. 422 e 423. Il *Catalogo* della Raccolta Correr di Vincenzo Lazari, op. cit., a pag. 163 parlando degli intagli in legno dà la descrizione di questo paliotto d'altare con tredici gruppi di alto rilievo, racchiusi in altrettante nicchie archiacute con uno maggiore nel centro. Distribuiti ai lati sei per parte, tre sopra e tre sotto, egli ne dà anco i soggetti aggiungendo, che fino al primo decennio del presente secolo stette nel coro delle monache nella Chiesa del *Corpus Domini*, edificata dal beato Giovanni di Domenico fiorentino negli anni 1393 e 1394, e rifabbricata nel 1440. Aggiunge che questa scultura rivela la Scuola Veneta in sul tramonto del secolo XIV, e crede ragionevole il congetturare che questo paliotto decorasse uno degli altari, e fors'anche il maggiore della primitiva chiesa. Soggiunge che ne parlò il Cicogna, ascrivendolo per altro al quattrocento. E giustamente osserva il Lazari, che esso è un monumento importante per la storia dell'intaglio in legno in Venezia, anche dopo le ingiurie patite dal tempo. E continua dicendo che non si conosce altro lavoro di Caterino d'Andrea che lo intagliò; e che se maestro Paolo padre di Bartolommeo che lo colorì, sia il maestro Paolo che nel 1333 dipinse la tavola che trovasi a Vicenza e più tardi quella che fece insieme coi figliuoli suoi Luca e Giovanni, per coprire da tergo la palla d'oro in San Marco in Venezia, non ha dati per asserire nè per negare. E di nuovo (pag. 279 in nota) osserva che tiene più che probabile essere questo intagliatore Caterino d'Andrea lo stesso « Chaterinus Sancti Luce » che operò la croce di Verrocchio, sulla quale Nicholaus (da esso come dal Cicogna e dallo Zanotto creduto essere il pittore Semitecolo) dipinse il Cristo Crocifisso colla data dell'anno 1404.

[2] Vedi Cicogna, op. cit., vol. IV, pag. 611.

compagnia di Caterino da Donato.[1] Rappresenta seduti sullo stesso trono la Madonna incoronata da Cristo, fra molti Angeli che fanno musica mentre nell'alto è rappresentato il Paradiso da un mezzo cerchio, con stelle che mandano raggi, mentre superiormente vedonsi altre figure di Angeli come abbiamo già notato in altre pitture di quella Scuola. L'esecuzione è dozzinale, le figure hanno tipo e forme difettose, come difettosi sono il colorito e la tecnica esecuzione, mentre le vesti e gli accessorii sono lavorati con fine ornamentazioni dorate. Da un lato leggesi: MCCCLXXII. MXE. AUGUSTI e dall'altro DONATUS ET CHATERINUS PINSIT (sic).

Galleria dell' Accad. di Belle Arti in Venezia.

Nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Venezia trovasi una tavola acquistata alcuni anni or sono col solo nome di Caterino. Essa rappresenta nello stesso modo il soggetto dell' Incoronazione della Vergine, con otto Angeli dietro il trono che fanno musica. In basso leggesi la seguente iscrizione: MCCCLXXV. D. MEXE D. MARZO. CHATARINUS PINXIT.[2]

Ancona.

In Ancona presso il conte Orsi abbiamo veduto una tavola proveniente, per quel che fu detto, da Osimo, e la quale, insieme con lo stemma del committente, porta la seguente segnatura: CHATARINU. DE. VEMECII. PINXIT. Ma per essere lo stemma assai corroso non è dato di conoscere a quale famiglia il committente appartenga. In questo dipinto si riscontrano tanto i difetti, quanto la tecnica esecuzione già notati nelle due tavole che tro-

[1] Un Donato pittore avremo occasione di ricordare più tardi, allorquando si parlerà degli artisti al seguito di Jacobello del Fiore.

[2] Siamo informati che fino a pochi anni or sono presso la signora Camilla della Rovere in Venezia vedevasi una tavola tenuta come lavoro del pittore Caterino, ma in parte guasta, colla Madonna in trono, i dodici Apostoli, due Angeli, ed un leone nel fondo, il qual dipinto dicevasi che era nella chiesa ora demolita del *Corpus Domini*. La qual pittura da non molti anni passò a formar parte della raccolta dei quadri del principe di Lichtenstein a Vienna.

vansi in Venezia, l'una dipinta da Donato insieme con Caterino, e l'altra dal solo Caterino. Però questa tavola di Ancona è forse un lavoro meno difettoso degli altri. Nella tavola di mezzo è dipinta la Vergine[1] seduta in trono col Bambino sulle ginocchia,[2] il quale, volgendosi da un lato, stende il braccio destro verso la piccola figura del committente, inginocchiato in atto di pregare. Da una parte abbiamo San Giovanni Battista e Sant'Antonio abate; e dall'altra San Cristoforo che passa un fiume col Putto sulle spalle e San Giacomo. Nel mezzo della parte superiore havvi Cristo Crocifisso, con sotto la Madonna che addolorata e colle mani sollevate lo sta a guardare, mentre dall'altra parte, a mani giunte e alquanto sollevate, vedesi guardare addolorato la figura di San Giovanni Evangelista. In una delle due tavole laterali havvi Santa Lucia con la palma del martirio nella destra ed un'ampolla nella sinistra. Nella seconda è dipinta Santa Caterina, con una mano sulla ruota e un libro nell'altra. Le due figure sono rivolte a Cristo Crocifisso. Nelle altre quattro tavole laterali sono rappresentati in mezza figura San Bartolommeo, Santa Barbara, Santa Chiara e Santa Maria Maddalena.[3] Questa ancòna conserva pure la sua antica cornice lavorata ad intagli e colorita, com'era usanza d'allora. E quantunque essa sia pesante, nella forma e nelle proporzio-

[1] Sul seno della Vergine, in un tondo dorato ed alcun poco in rilievo, è figurato il sole che manda raggi di luce.

[2] La figura del Bambino è la più difettosa del quadro.

[3] Dal movimento della Santa Barbara e da quello della Maddalena si può tenere per certo che ebbero mutata la rispettiva collocazione. Il manto azzurro della Madonna fu in talune parti ridipinto. E dove in qualche parte è caduto qualche pezzetto di colore, si conosce che la pittura sta sopra una tela incollata sulla tavola, com'era usanza degli artisti di quel tempo. Anche le vesti di Sant'Antonio furono in parte ripassate e la mezza figura di Santa Barbara è guasta da una fenditura trasversale. Nel tutt'insieme può ancora dirsi sufficientemente conservata.

ni, come negli intagli, pur è in buon accordo colla pittura e forma con essa un buon insieme da credere, che non solo il disegno della cornice sia stato fornito da Caterino, ma anco ne abbia diretta l'esecuzione nella sua bottega e forse anco sia stata da lui intagliata. [1]

Museo Correr in Venezia.

Tra i quadri che trovansi nei depositi al Museo Correr e che vennero esposti nella Galleria, vi è anche una pittura che apparisce lavoro d'uno dei meno abili pittori della Scuola Veneziana del secolo XV. In questa tavola è rappresentato Nostro Signore seduto sullo stesso trono colla Vergine, nell'atto di porre colla destra la corona sul capo di lei, mentre coll'altra mano appoggiata al ginocchio tiene lo scettro. Dietro alla spalliera sono mezzi cerchi azzurri che mandano raggi di luce all'intorno e dieci Angioli, alcuni dei quali suonano, altri cantano, mentre i due primi reggono il turibolo. Sul davanti del trono è dipinta nel mezzo una figuretta di monaca in ginocchio, in atto di pregare colla corona nelle mani. In vicinanza di questa è scritto: « Alvise Vivarin. » Questa composizione è quella solita della tradizione più volte ricordata, ma la pittura è spiacente, sia per i tipi antiquati, sia pel colorito tristo e terreo, come per la tecnica esecuzione alquanto rozza. A causa dello scritto, che noi non consideriamo autentico, viene indicato il quadro come lavoro di Alvise Vivarin, vecchio pittore di Murano, che crediamo non abbia mai esistito. Sino ad ora tutto si fonda, come vedremo, su false segnature poste sopra qualche dipinto, i cui caratteri e la tecnica esecuzione mostrano tra di esse stesse una maniera diversa, come la riscontriamo diversa comparando questa con la tavola del Museo Correr. [2]

[1] Cennino Cennini nel suo *Trattato della pittura* ci fa conoscere come nella bottega degli artisti si facesse ogni sorta di lavoro che avesse attinenza coll'arte.

[2] Noi torneremo su questo argomento laddove si discorrerà dei

Chiesa di San Niccolò a Piove.

Nel paese di Piove in quel di Padova abbiamo veduto nella chiesa di San Niccolò una pittura su tavola con fondo dorato, i cui caratteri sono quelli della seconda metà del secolo XIV. Nel mezzo è dipinta la Vergine seduta in trono col Putto sulle ginocchia, che tiene in una mano un uccellino. Ai lati sono le figure di San Giovanni Battista, San Martino, San Niccolò e San Francesco. Le figure sono lunghe, magre e difettose nelle forme, specie il Bambino. Le carni hanno tinta olivastra, ed i colori delle vesti sono tristi e cupi, come dozzinale è la tecnica esecuzione. Nella tavola di mezzo vedesi questo resto d'iscrizione: « .... IELMŪ. DE. VENECĪ. PINXIT. HOC. OPUS. » Le prime lettere sembra siano parte del nome Guglielmus.[1]

Chiesa dei Penitenzieri.

Nella chiesa dei Penitenzieri pure in Piove abbiamo vista un'altra tavola d'altare, nel cui mezzo è dipinta la Madonna seduta col Putto in braccio e più in basso, da un lato una donna e dall'altro un uomo in atto di pregare. Da una parte havvi un Santo Vescovo con la figura di un altro Santo e quella di Santa Chiara; dall'altra parte un altro Santo, una Santa Martire e San Francesco. Su-

pittori Vivarini da Murano. Frattanto vedasi quanto abbiamo detto a questo proposito nell'edizione inglese « *History of Painting in North Italy* » vol. I, a pag. 20 e 21.

[1] Le figure minori del vero sono dentro una cornice che non è del tempo. Il Lanzi, op. cit., vol. III, pag. 13, ricorda in una nota una pittura da lui veduta in Venezia presso il signor Sasso colla iscrizione « Guglielmo pinxit 1368 » e ne argomentò dover egli essere stato della scuola del Guariento, mentre noi ci domandiamo se mai non fosse lo stesso autore del quadro di Piove. Un altro dipinto, ma molto più difettoso e rozzamente eseguito, abbiamo trovato in una stanza attigua alla chiesa di Castelnuovo presso Recanati. Presenta, su tavola, dipinta la Madonna col Putto e due Angeli con sotto due figurine colla seguente iscrizione: « 1382 del mese de marzo adì 6 febrar. S. Andrea de Cholungo citadin de Venexia. Questo lavorer Guielmus Pinxit. » Ai lati si vedono le figure di San Giovanni Battista, Sant'Antonio abate, Sant' Andrea e San Cristoforo. È certo che una pittura difettosa come questa non può essere dello stesso pittore che fece la tavola di Piove.

Chiesa di Castelnuovo presso Recanati.

periormente è dipinta nel mezzo la mezza figura dell'*Ecce Homo* con la Madonna da un lato, San Giovanni Evangelista dall'altro e dalle parti la Salutazione angelica. I caratteri della pittura sono quelli della fine del secolo XIV o della prima parte del seguente, e mostra quella maniera che vedesi nelle opere più dozzinali dei pittori di quel tempo nel Veneto, senza avere argomento per indicarne l'autore. [1]

[1] I fondi sono dorati e le figure d'un terzo circa del naturale. Cogliamo quest'occasione per ricordare nella stessa chiesa un affresco rappresentante i funerali fatti dagli apostoli alla Madonna assistiti dagli Angeli, con Cristo che porta in braccio l'anima della defunta. È un lavoro di qualche mediocre pittore seguace della maniera giottesca, fatta però eccezione della parte superiore col Padre Eterno ed alcuni Angeli, che hanno i caratteri del secolo passato e che forse furono dipinti in sostituzione di quelli che vi erano.

---

# CAPITOLO UNDECIMO.

## PITTURE NEL NAPOLETANO, NELLA SICILIA E NELLA PROVINCIA DI ROMA.

Chiesa di Santa Caterina a Galatina.

La tradizione dà per certo che un Caterino veneziano abbia dipinto anco nella chiesa di Santa Caterina a Galatina nella provincia di Lecce, chiesa fatta edificare da Ramondello del Balzo degli Orsini, principe di Taranto dal 1390 al 1463. Ma come il lavoro del pittore non piacque a Maria d'Enghienne vedova di Raimondino e poi regina di Napoli, vuolsi siasi fatto coprire con nuovo intonaco per eseguirvi sopra una novella pittura, di modo che nulla più sarebbe rimasto dell'opera sua. E giacchè abbiamo ricordata questa chiesa di Galatina, diremo che le pareti sue sono tutte coperte di pitture, le quali nella volta della navata principale rappresentano la più importante scena dell'*Apocalisse* e quella della *Genesi*, a far capo dalla creazione e scendendo man mano alle storie del *Nuovo Testamento*, dei quattro Evangelisti, dei Dottori della Chiesa e dei Sette Sacramenti. Sono, è vero, dipinti di ben scarso merito artistico, ma che non mancano d'una certa attrattiva pel modo almeno, onde sono rappresentati i soggetti, specie dei Sette Sacramenti, nelle cui composizioni il pittore mostra essersi ispirato a quelle che cogli stessi soggetti abbiamo ricordate

nella chiesa dell'Incoronata a Napoli, erroneamente attribuite a Giotto.[1] Il rimanente delle pareti di questa chiesa sono pure coperte di dipinti con varii soggetti religiosi, o con rappresentazioni di Santi e Sante, i cui caratteri li dimostrano lavori d'artisti assai mediocri, appartenenti alla prima parte del secolo XV. La meno difettosa di queste rappresentazioni è quella, ov'è figurato Sant'Antonio abate, con sotto Raimondino del Balzo in ginocchio a mani giunte, in atto di pregare.[2] In vicinanza è scritto: FRANCISCUS. DE. ARECIO. FECIT. A. D. MCCCCXXXV.

Cattedrale di Atri.

Un altro monumento importante è quello della cattedrale di Atri nella provincia di Teramo, sulle cui pareti e pilastri si vedono avanzi di pitture a fresco che dimostrano, come la chiesa sia stata più volte dipinta e l'una pittura sovrapposta all'altra. Anche nella Cripta esistono dozzinali dipinti, come se ne vedono in tutti i paesi, che riproducono soggetti religiosi o rappresentano figure di Santi, che potrebbero benissimo essere state sostituite alle primitive andate in deperimento da altri rozzi pittori. E nella chiesa, ov'è scomparsa la scialbatura ed anche l'intonaco dai grossi pilastri della navata di mezzo, si scorge qua e là qualche traccia d'affresco meglio eseguito ed anche per metodo di coloritura migliore degli altri, la quale cosa starebbe a dimostrare come prima altri artefici avessero colà lavorato. E n'abbiamo esempio nella mezza figura dell'*Ecce Homo* che vedesi nella parete a sinistra di chi entra in chiesa, la quale figura non manca di qualche pregio, vuoi per la diligenza con cui fu eseguita, vuoi pel colorito suo

[1] Vedasi vol. I, pag. 556 e seguenti, e più innanzi in questo volume avremo occasione di riparlarne.

[2] La pittura ha sofferto in alcune parti; e di più manca la faccia di Raimondino.

chiaro ad ombre verdognole trasparenti, per le regolari sue proporzioni, le forme alquanto gentili ed il preciso disegno. La testa, non priva d'espressione, è coperta da ricca capigliatura che discriminata nel mezzo scende copiosa e ricciuta per le spalle. I caratteri particolari di questo affresco sono quelli che riscontransi nelle pitture eseguite nella metà del secolo XIV e nei primi anni del successivo. [1]

Essendo caduta dal lato sinistro di questo dipinto e nella sua parte inferiore una parte insieme coll' intonaco, è comparsa la traccia di altra pittura, che per i caratteri suoi e la tecnica esecuzione è la più antica tra tutte le esistenti in questa chiesa, la cui vòlta del coro come le pareti, gli archi e i pilastri che la sostengono, sono pure coperti di dipinti eseguiti in tempi diversi e non privi d'importanza per l'arte e la sua storia, rispetto alla quale rappresentano anzi uno dei monumenti più importanti che da noi sia conosciuto nelle provincie del Mezzogiorno. Ma come anche le più antiche fra queste pitture ci mostrano i caratteri dei lavori eseguiti nel secolo XV, così ci riserviamo di parlarne più partitamente, allorquando terremo discorso dei pittori del Quattrocento, accontentandoci per ora di ricordarne i soggetti. [2]

[1] Oltre di questo dipinto vedonsi qua e là sulla parete di questo vasto tempio altre pitture rappresentanti Santi e Madonne col Putto, le quali hanno caratteri dei lavori del secolo XV ed altre più recenti, ma molto scadenti e di rozza esecuzione.

[2] Nella volta sono figurati quattro Evangelisti insieme coi quattro Dottori della Chiesa, con sotto entro riquadri le mezze figure delle Virtù Teologali e Cardinali. Negli angoli, entro tondi, vedonsi busti che evidentemente sono ritratti. Sotto nelle pareti sono rappresentati fatti o leggende della vita di Gesù e della Vergine, in tutto 17 scomparti. Questi affreschi si mostrano di altra mano da quelli della volta, e, benchè eseguiti dopo, sono inferiori di merito. Nella parte più bassa, da dove fu levato il coro, si rinvennero altri dipinti sempre di soggetto sacro, i caratteri dei quali come la tecnica esecuzione mostrano una maniera diversa da quella dei 17 affreschi colle storie della vita di Gesù

Il Topi racconta che un tale Luca, pittore del luogo vissuto ai tempi di Giovanna I e morto nel 1382, avrebbe dipinto il coro della cattedrale d'Atri.[1]

Ma le pitture non sono, come si disse, di quel tempo, ma piuttosto si potrebbe credere di Luca l'*Ecce Homo* a principio ricordato. Che se dipinse anche il coro, in tal caso si dovrebbe credere che l'opera sua andò a perdersi sotto le altre pitture state sovrapposte. Dopo maestro Luca abbiamo memorie di un Antonio pittore, il quale morì nel 1412, nè sappiamo se il figlio di lui Miliardo seguisse, com'era costume dei tempi, l'arte del padre.[2] Nell'anno 1455 si ha notizia della morte di un altro pittore detto Maestro Iacobo....[3] Questi pittori di

e della Vergine, e sembrano anco lavoro fatto innanzi di questo. Ma di più, in questa parte più bassa dove è caduto qualche pezzo d'intonaco dipinto, è comparsa una porzione d'altra pittura, di soggetto sempre sacro, che dai caratteri come dalla tecnica esecuzione si direbbe che ha qui lavorato un qualche artista uscito dalla scuola degli alluminatori di pergamene. La pittura dei santi che si trova sui pilastri è lavoro artisticamente inferiore, benchè mostri una maniera più moderna che a parer nostro appartiene alla prima metà del secolo XVI. Gl'intonachi che minacciavano di cadere, vennero in questi giorni assicurati al vivo del muro e fu levata la polvere che adombrava la pittura.

[1] Vedi Nicolai Topii. *De origine omnium Tribunalium.* Napoli MDCLV, T. I, lib. 3, cap. 13, foglio 128 dice: « Meminit enim Lucas » dictus Penna de Luca Atriano pictore, sui tempori insigni, cujus » adhuc visuntur in choro Ecclesiae Santa Mariae Atriensis quae olim » erat de Diœcesi Pinnensi, imagines quaedam mira arte depictae ut » scripsit in l. 8 de metatis, ed epidemat quem atriensem pictorem » scilicet Lucas de Penna, in libro octavo de Metatis etc. Quem Atriensem pictorem una cum Joto vel Jouto florentino suis temporibus in » pingendi arte coeteros omnes excessisse fatetur. » Vedi anche *Notizie storiche sulla città di Atri e circondario del I° Abruzzo Ulteriore*, per Gabriello Cherubini, a pag. 31. Napoli, stabilimento Poligrafico di Tiberio Pansini, 1855.

[2] Miliardus filius Magistri Antonii pntoris obiit sub anno Dni 1412 VIa Indictione.

[3] Die 11 Martii anno Dni 1455 obiit Magister Jacobus pictor.... Notizie cavate dal *Necrologio Atriano*, copiato dall'originale dal signor Nicola Sorricchio sulla fine del secolo passato. Queste notizie ci furono gentilmente comunicate dal cav. Gabriello Cherubini di Atri.

Atri avranno forse lavorato in quel duomo, ma non è facile dire quale lavoro specialmente abbia l'uno o l'altro eseguito. Solo possiamo aggiungere, che le pitture indipendentemente dal nome del loro autore mostrano caratteri d'un'arte tutta locale.

Dei pittori di Aquila noi solo conosciamo il nome di un Bartolommeo, che, come abbiamo veduto, riceveva, nel marzo dell'anno 1328, 20 oncie d'oro per le pitture eseguite in una delle cappelle di Santa Chiara in Napoli.[1] Nè crediamo certamente che sia questo il solo pittore di Aquila, poichè molti altri ne avrà avuti che noi non conosciamo. I dipinti però che abbiamo veduti in quella città, mostrano un'arte assai povera. Uno di questi, per esempio, è l'affresco sopra la porta esterna di Santa Maria di Collemaggio, rappresentante la Madonna col Putto in braccio, fra due mezze figure di Santi, i cui caratteri sono quelli della fine del secolo XIV, e della prima parte del seguente; così altri abbiamo veduti con questi caratteri, a Santa Maria Paganica ed a Sant'Agnese. Che vi fossero un tempo esempi d'arte migliori di questi in Aquila, noi lo crediamo, sebbene da noi non siano stati veduti.[2]

Chiesa di Santa Maria di Collemaggio in Aquila.

Chiese di Santa Maria Paganica e Sant' Agnese in Aquila.

Pitture a Lecce, Brindisi, Barletta e Otranto.

Altri dipinti, od avanzi di pittura, che abbiamo osservati a Lecce, a Brindisi, a Barletta e ad Otranto, come

[1] Vedasi il nostro vol. I, pag. 550, nota 4.

[2] Veniamo ora a conoscere dal libro del signor Vincenzo Bindi, *Notizie degli artisti abruzzesi dagli antichi a' moderni*, tip. G. D. De Angelis e figli. Portamendina alla Pignasecca, 1883, come a pag. 25 ricorda in Aquila un Amorelli Guglielmo di Sant' Eusonio, fiorito nel secolo XII, il quale dipinse nel 1151 l'abside e le pareti della chiesa di Fossa Santa Maria ad Cryptas, coi soggetti della Creazione ed il Giudizio finale. Così a pag. 4 in nota troviamo, che dopo il pittore Montano di Arezzo (del quale abbiamo discorso nel vol. I, pag. 203) viene ricordato un Giovanni da Taranto pittore, il quale avea dipinto nella chiesa di San Niccolò di Bari. A pag. 8 ricorda, che nella chiesa di Pellino vi erano pure dipinti. Nella chiesa Badiale di Sant' Angelo di Pianello l'abside è dipinta col Giudizio Universale.

in quelle vicinanze, ci hanno sempre mostrato un'arte molto povera.

Chiesa di San Giovanni del Toro a Ravello.

Sul versante che mette al Mediterraneo, abbiamo veduto nella chiesa di San Giovanni del Toro a Ravello, dipinto nell'abside Nostro Signore seduto in trono che benedice colla destra, mentre coll'altra mano tiene sul ginocchio il libro aperto. Sono ai suoi lati figure d'Angeli in adorazione e superiormente il mistico Agnello in mezzo ai quattro simboli degli Evangelisti. Inferiormente sono dipinte alcune figure di Santi e Sante. Sembra per i caratteri del dipinto, ch'esso sia lavoro di qualche mediocre pittore napoletano, seguace della maniera portata da Giotto in Napoli. Ma la composizione sente molto di quella tradizionale da noi veduta nei tempi anteriori, tanto nelle opere a musaico, quanto in quelle di pittura. Con gli stessi caratteri, sulla parete ove trovasi il pulpito, è figurato Cristo con ai lati la Madonna, San Giovanni Evangelista e l'Annunciazione dell'Angelo a Maria. In vicinanza havvi il *Noli me tangere.*

Trinità della Cava dei Tirreni.

Alla Trinità della Cava dei Tirreni, nella profondità dell'arco che dal chiostro sotterraneo mette alla antica chiesa, vedonsi ancora alcune pitture rappresentanti San Lodovico Re di Francia ed un altro Santo con lo scettro ed un piccolo globo in mano. Da un lato Dio Padre che sostiene la croce, sulla quale è confitto Cristo, con ai lati un Santo per parte. Nell'interno trovansi altri avanzi di pitture, fra le quali un Cristo Crocifisso con la Maddalena ai piedi della croce, ed ai lati la Madonna e San Giovanni Evangelista. I caratteri di questi affreschi, in gran parte mal ridotti, sono quelli delle opere di mediocri pittori vissuti nella seconda metà del secolo XIV, ma sono lavori di ben scarso merito per l'arte. Lo stesso è a dirsi dei mal ridotti affreschi che vedonsi nella chiesa di quell' Abbazia.

Monastero di Donna Regina in Napoli.

D' importanza maggiore per l'arte come per la sua storia sono i dipinti della grande sala, che dicesi fosse un tempo quella del capitolo del monastero di Donna Regina in Napoli. Queste pitture provano, non a noi che veramente ne fummo sempre persuasi, che anco Napoli, città importantissima di un vasto regno, doveva aver avuti artisti suoi propri in ogni tempo ed in ogni ramo delle arti, sebbene sia altresì vero, che in comparazione della Scuola Toscana e della Senese le provincie del Mezzogiorno mostrano, più o meno come le altre province d'Italia, un'arte di gran lunga inferiore. I dipinti di questo vasto edificio, che certamente non devono essere stati eseguiti da uno, ma da parecchi artisti, dimostrano nel tutto insieme, compreso lo stile dell'architettura, i caratteri d'un lavoro della prima metà del secolo XIV, con segni manifesti più qua e più là dell'influenza derivata da Giotto.[1] Sulla parete di contro al presbiterio è dipinto fra le due lunghe finestre il Giudizio Finale. Il modo ond'è concepita la rappresentazione risente sempre di quello tradizionale del secolo precedente, sebbene, attentamente osservata, si ravvisa nella pittura una tecnica esecuzione, tipi, forme e modo di vestire le figure, da crederla eseguita nel periodo su ricordato. Nell'alto, attorno all'occhio della finestra che sta nel mezzo, havvi da un lato la mezza figura d'un guerriero colla spada, forse San Michele Arcangelo, e dall'altro, tre mezze figure di vecchi con barba che noi non abbiam potuto ben distinguere, per essere il colore divenuto alquanto scuro nelle tinte. Più in basso e nel mezzo, tra la Vergine e San Gio-

[1] Scrissero in senso diverso riguardo al tempo in cui furono condotti questi dipinti: Minieri-Ricci, *Brevi notizie della chiesa e monastero di Donna Regina.* — Settembrini, *Le pitture di Donna Regina descritte.* — De Pompeis, *Memorie storiche intorno al monastero ed alle pitture di Donna Regina.* — Salazzaro, *Brevi considerazioni sugli affreschi del monastero di Donna Regina.*

vanni Battista in atto di pregare, havvi, entro un ovale, Cristo giudice colle braccia abbassate, le cui mani sono atteggiate, l'una ad invitare gli eletti a salire al cielo, e l'altra ad allontanare i reprobi. Sotto al Cristo trovasi l'altare apparecchiato con sopra la croce, e a destra di questo quattro figure ritte in piedi con rotoli mezzo spiegati nella mano, rivolte verso l'altare. La prima è David, come dice il nome suo scritto in vicinanza con lettere in uso nel secolo XIV. Il che ci lascia credere che qui forse sono figurati i quattro Profeti maggiori. Dall'altro lato dell'altare havvi un Angelo librato a volo in atto di chi suona la tromba e più in basso un terzo, che tiene spiegato un gran rotolo, su cui son figurati il globo e le stelle. Questi Angeli nell'azione loro veemente rammentano quelli che abbiamo ricordati nei dipinti del XIII secolo. Nella parte inferiore da un lato sono rappresentate quattro figure di Santi, ritte in piedi e coi cartelli fra mano, rivolti verso l'Angelo più vicino, che gli sta di contro; forse sono qui figurati i quattro principali Dottori della Chiesa. Dall'altro lato vi sono quattro Angeli che suonano la tromba, i cui movimenti, le cui forme, rassomigliano a quelle degli altri poco fa ricordati. Più in basso sta un altro Angelo che con la lancia spinge i dannati nell'Inferno, e più sotto, ma nel mezzo, è dipinta la Resurrezione, tra cui vedesi un Angelo che porta in cielo l'anima d'un beato. Superiormente ai lati, oltre le due finestre, è dipinta una gloria d'Angeli, e più in basso dalle parti di Cristo Giudice stanno sedute in due file per parte ventiquattro figure col libro e la spada rappresentanti forse i ventiquattro Seniori dell'*Apocalisse*. E sotto queste ed egualmente sedute sono distribuite in quattro file le figure degli Apostoli, con altri Santi. Finalmente nella parte più bassa, alla sinistra di chi guarda, vedonsi preceduti dalla Madonna

e da San Giovanni altri Angeli, che conducono le anime degli eletti, in forma di fanciulli, alla porta del Paradiso, dentro la quale trovasi seduto all'ombra d'una palma un Vecchio con altri fanciulli sulle ginocchia, che dicesi esser l'Uomo Dio che accoglie gl'innocenti. Dall'altro lato è figurato l'Inferno concepito al solito in un modo affatto strano e bizzarro, dove i dannati sono tormentati in più guise. Questa parte del dipinto è fatta molto scura dal tempo, onde non può bene distinguersi in ogni sua parte. Le pareti laterali sono pure coperte di pitture rappresentanti le storie di Sant'Orsola e delle sue Vergini compagne, e quelle di Santa Elisabetta d'Ungheria, oltre le altre della Passione che terminano colla morte e la Resurrezione di Cristo. Ed è appunto in queste storie che vedonsi più manifesti i tipi, i caratteri ed una maniera che ricordano quelli dei seguaci di Giotto.

Fu il re Roberto che primo sentì il bisogno di un'arte con caratteri nazionali e chiamava nel 1330 Giotto a Napoli. [1] Ma nè la costui dimora in quella città, nè l'opere da lui lasciateci valsero a dare un indirizzo diverso da quello che per lunga tradizione era già prevalente, che anzi l'influenza che può avere esercitata sembra avesse termine, pel ripreso sopravvento dell'arte locale, dopo le pitture dell'Incoronata, che, come già abbiamo detto, furono erroneamente attribuite al gran maestro fiorentino. [2] Noi ci auguriamo che anco gli archivi di Na-

[1] Vedasi vol. I, pag. 546. Giotto e la Scuola Napoletana.

[2] Vedasi intorno a questi dipinti dell'Incoronata rappresentanti i Sette Sacramenti quello che si disse già nel vol. I, a pag. 556 e seguenti. Solo in questi giorni ci venne sott'occhio una notizia riguardante questi affreschi dovuta al dotto e benemerito Alfredo di Reumont e riportata nel vol. III, fascicolo X, d'ottobre 1874 dal *Giornale di Erudizione Artistica* edito a Perugia, la quale notizia crediamo utile di qui in parte riportare ed è la seguente:

« In una lettera di Pietro Summonte, poeta, amico del Sannaz-

poli, un giorno o l'altro, ci facciano conoscere i nomi dei pittori che decorarono le pareti del Monastero di Donna Regina, ed anche di quelli che dipinsero all'Incoronata e nel Monastero di Santa Chiara; perchè, mentre oggi, fatta eccezione per un Oderisio di Napoli, del quale si trova il nome in una tavola da noi ricordata nella chiesa di San Francesco di Assisi in Eboli, nessuna opera di pittore vissuto in quel secolo noi abbiamo veduta col nome del suo proprio autore.[1]

Anco la Sicilia, quantunque ricca di monumenti pregevoli e di musaici istoriati, come a suo luogo si ebbero a ricordare,[2] non conta oggi se non ben scarsi e molto mediocri esempi di pitture del secolo XIV, o meglio della prima parte del successivo. Ma se ciò è vero, è altresì vero che in Sicilia come in Venezia Giotto non pose mai piede, motivo per cui l'una e l'altra restarono prive della nuova luce che il grande maestro fiorentino seppe fra tante tenebre spandere attorno a sè colle sue opere. E quel Bartolommeo da Camogli che si voleva fosse il Cimabue od il Giotto od almeno il Duccio od il Simone Martini della Sicilia, abbiamo veduto invece che era un

» zaro e del Pontano, a Marcantonio Michiel, veneto, Napoli, 20 marzo » 1524, riportata da E. Cicogna nella pregevole dissertazione intorno la » vita e le opere di M. A. Michiel, Venezia 1861, pag. 55 (dal vol. IX, » delle *Memorie dell'Istituto Veneto*) leggiamo quanto segue : dentro » la cappella del Castelnuovo era dipinto per tutte le mura di mano di » Jocto lo Testamento Vecchio e Nuovo di buon lavoro. Poi a tempo del » Re Ferdinando primo, un suo consigliero, poco bon iudice di cose » simili, extimandole poco, fe dar nuova tunica a tutte quelle mura; lo » che dispiacque e dispiace anco oggi a tutti quelli che sanno. In la » Ecclesia in Sta Maria Coronata vicino al Castelnuovo sono alcune pit- » ture di mano delli discepoli di Jocto, dove si vedono le vesti e por- » tamenti del tempo del Boccaccio e del Petrarca. »

[1] Vedasi il nostro vol. I, pag. 364, e inoltre veggansi *Le osservazioni sulla vita di Colantonio del Fiore*, per Antonio Maresca. Napoli, tip. dei fratelli Carluccio, 1883, ove si parla dei pittori della Scuola Napoletana.

[2] Vedasi vol. I, capitolo secondo, pag. 104 e seguenti.

genovese, e che la tavola su cui fondavasi quella supposizione fu portata in Palermo dal Genovesato, ed è opera di un pittore Ligure educato alla scuola del suo paese e non a quella della Sicilia.[1] Le poche tavole di pittori pisani da noi viste in Sicilia non sono di tal pregio artistico da aver potuto esercitare una influenza salutare sui pittori dell'Isola.[2] Però non disperiamo di vedere un giorno o l'altro scoperto anche in quegli archivi qualche documento atto a dimostrare, come anche la Sicilia oltre i suoi importanti lavori di musaico, che ancora in parte si possono vedere, abbia pure avuto, a quei tempi, nè può essere altrimenti, i suoi pittori. Meglio ancora sarà se si scopriranno opere, le quali ci facciano conoscere a quale punto fosse la pittura in quell'isola, che più tardi, per opera di Antonello da Messina, cooperò grandemente insieme coi pittori della Venezia alla trasformazione della esecuzione tecnica del colorire, che col grande Cadorino giunse al sommo grado di perfezione.

La stessa Roma, tanto ricca di monumenti pagani e cristiani, non conserva, fatta eccezione di quanto fecero i Cosmati seguiti da Pietro Cavallini, molto che sia acconcio a testimoniare la presenza di Giotto nella città eterna, e meno ancora di Simone di Martino o dei fratelli Lorenzetti.[3] Nulla poi è rimasto delle opere dei molti artisti, che furono chiamati da Urbano V, tra il 1367 e il 1371, a decorare il Palazzo Vaticano.[4]

Nè di certo possono attribuirsi a taluno di quei pit-

[1] Vedasi il capitolo quarto, a pag. 123 e seguenti, ove si è discorso di questo pittore genovese Bartolommeo da Camogli.

[2] Vedasi per ciò il vol. III, capitolo settimo ove si è discorso dei pittori pisani.

[3] Vedasi per i musaici, le pitture e le opere dei Cosmati e di Pietro Cavallini, come per quelle di Giotto, che cosa si disse nel vol. I, e per Simone di Martino ed i fratelli Lorenzetti, quanto si disse nel vol. III.

[4] Vedasi il vol. II, a pag. 102 e seguenti.

tori i rozzi avanzi di affreschi da noi ricordati nella chiesa di San Sisto vecchio in Roma.[1] Migliore esempio è invece la tavola trovata nel già convento dei Filippini, rappresentante in grandezza minore del naturale il Padre Eterno, che a braccia aperte sostiene la croce, sulla quale Cristo è crocifisso, con sotto da un lato una figurina di uomo che deve essere il committente. La pittura oltre essere malandata in talune sue parti, e fatta scura nel colore, è anco coperta da sudiciume. Il manto azzurro della figura del Padre Eterno manca del colore.[2] Pei tipi delle figure, per le loro forme, per il colorito e per la tecnica esecuzione, a noi parve lavoro d'un pittore della Scuola Fiorentina, della maniera dei Gaddi e di Giottino, i quali insieme con Giovanni da Milano trovavansi tra i pittori che dipinsero in Roma al tempo di Nicolò V. Ma come la pittura è su tavola, così potrebbe credersi tanto un lavoro portato dal di fuori, quanto un'opera eseguita in Roma.

Convento dei Filippini in Roma.

Neppure nella provincia abbiamo veduto in fatto di pittura qualcosa d'importante. Nel volume primo abbiamo ricordato i dipinti al Sacro Speco presso Subiaco[3] ed ora vi ritorniamo per i dipinti che trovansi nella cappella detta un tempo degli Angeli, ed ora di San Beda nella chiesa di Santa Scolastica. Le pitture sulle pareti rappresentano alcune storie cavate dalla vita di Cristo come la sua Nascita, la Fuga in Egitto, il Battesimo, l'Orazione nell'Orto, quando gli apparisce l'Angelo con un'ampolla in mano, e finalmente Cristo in croce attorniato da Angeli in atto di dolore. In basso le figure di San Benedetto, della Madonna, di San Giovanni e

Chiesa di Santa Scolastica presso Subiaco.

[1] Vedasi vol. II, pag. 198.

[2] Nella parte inferiore della cornice havvi un'iscrizione da noi non potuta leggere per essere in alcune parti manchevole, ed in altre o logora o sporca.

[3] Vedasi vol. I, pag. 136 e seguenti.

d' un altro Santo. Nelle lunette sono dipinti alcuni fatti cavati dalla storia di San Michele Arcangelo, e nel mezzo della volta il Padre Eterno in atto di benedire, con intorno in sette cerchi i Cherubini, i Troni, le Dominazioni, i Principati, le Podestà, le Virtù, gli Angeli e gli Arcangeli. Pel modo con cui furono immaginate le composizioni sono affreschi che non mancano di una certa attrattiva, quantunque spiacenti siano i tipi, difettose le forme, esagerati e violenti i movimenti delle figure, difetti che di preferenza si riscontrano nella figura di Cristo in croce. Il colorito è fiacco, ma la tecnica esecuzione è diligente così da crederla opera d' un pittore, avvezzo più a lavorare pergamene che a dipingere sulle pareti. È vero che questi affreschi furono, molti anni addietro, restaurati, ma da quanto può ancora vedersi sembra, così per i caratteri come per la tecnica esecuzione, che appartengano alla fine del secolo XIV o alla prima parte del successivo.[1]

Dopo la morte di Simone da Siena avvenuta in Avignone, abbiamo avuto occasione di ricordare come fosse in quella città un pittore di Viterbo, chiamato « Matheus Johanneti » ed abbiamo anche detto quale fosse l'arte sua,[2] come dal poco che è rimasto e da noi visto ci sembra dimostrato che in quella città erasi svolta un' arte di valore affatto secondario, con caratteri e difetti che si accostano, più che altro, alle opere dei pittori mediocri così della Scuola Senese come dell' Umbra.

Un dipinto in tavola dello stesso valore artistico,

Chiesa di Sant' Andrea a Tivoli.

[1] Nella chiesa di Sant' Andrea a Tivoli abbiamo pur veduti alcuni dipinti a fresco con soggetti sacri, tanto rozzamente eseguiti che non meriterebbero di essere ricordati, se non si fosse voluto attribuire ad essi una importanza che non hanno. Talune di queste rozze pitture levate dalle pareti le abbiamo vedute in una camera dell' annesso convento.

[2] Vedasi vol. III, *Vita di Simone di Martino*, a pag. 109 e seguenti.

col nome del suo autore Francesco d'Antonio da Viterbo e l'anno 1441, abbiamo trovato nella chiesa di San Giovanni Evangelista di quella città. È lavoro che a primo aspetto si crederebbe d' un pittore vissuto alla fine del secolo XIV o nei primi anni del seguente.

Chiesa di San Giovanni Evangelista in Viterbo.

Nel mezzo è figurata la Madonna seduta in trono che tiene il Putto ritto sulle ginocchia. La quale, mentre guarda innanzi a sè, scherza con l'indice della mano destra coll' uccellino che tiene il Putto nella mano sinistra, il quale appoggia l'altra mano su quella della madre. Ai lati trovansi San Giovanni Battista, San Pietro, San Giovanni Evangelista e San Paolo. Nei due pilastri di legno che racchiudono la tavola, sono sei figurette di Santi e nelle due cuspidi l'Annunziazione dell'Angelo a Maria. Nella cuspide centrale della tavola havvi seduto il Dio Padre, chiuso entro un tondo, che sostiene colle mani la croce, sulla quale è confitto Nostro Signore. Negli angoli intorno al tondo sta un Angelo per ciascuno. Nelle altre quattro cuspidi sono rappresentate le mezze figure degli Evangelisti.[1] Nella base è dipinto San Giorgio che uccide il drago, il martirio di San Giovanni Apostolo, lo stesso Santo che resuscita una Donna, che muta le pietre in cose preziose, che resuscita un morto, che rende alla vita alcuni morti di veleno e finalmente la visita dei Re Magi.[2] Questo dipinto rappresenta la continuazione di quella maniera che abbiamo notata nelle pitture ad Avignone di Matteo Joannetto da Viterbo.[3] Nel

[1] Sotto la tavola principale è scritto: « HOC OPVS PINSIT (sic) FRANCISCUS . ANTONII . DE . VITERBO . A . D . MCCCCXLI. »

[2] Qua e là dei pezzetti di colore sono caduti. I fondi sono dorati, e le figure principali sono minori della grandezza naturale. Delle storie della predella come delle figurette nei pilastri e nelle cuspidi, per essere di piccole proporzioni non sono così visibili i difetti come nelle altre di grandezza maggiore.

[3] Vedi il vol. II, *Vita di Simone di Martino*, pag. 109 e seguenti.

restaurare questa chiesa fu rinvenuta presso una delle porte la parte superiore della intera figura d'un Santo frate colla mitra vescovile in mano. La maniera di questo dipinto è quella d'un artista che lavorava prima di Francesco da Viterbo, la quale maniera, oltre al rivelarci un'arte meno difettosa, serve a far riconoscere che la chiesa conteneva dipinti murali della fine del secolo XIV.[1]

Santa Maria in Gradi a Viterbo.

Nella sagrestia della chiesa di Santa Maria in Gradi, pure in Viterbo, abbiamo veduto un altro affresco rappresentante la Madonna, di grandezza naturale, seduta in trono col Bambino in braccio,[2] il quale tiene ad una cordicella legato per una delle gambe un uccellino che svolazza, mentre coll'indice dell'altra mano accenna ad esso. Sotto, havvi da un lato in ginocchio la figuretta del committente. Per i caratteri, i tipi, le forme, il colorito e la tecnica esecuzione, si riconosce essere questo affresco opera dello stesso pittore viterbese Francesco di Antonio, che fece il dipinto della tavola ricordata in San Giovanni Evangelista.

Chiesa di San Sisto.

Nella chiesa di San Sisto sempre in Viterbo abbiamo veduto nella sagrestia una tavola con fondo dorato. Nel mezzo è dipinta la Madonna seduta in trono col Putto in grembo, il quale tien le dita della mano sinistra alla bocca. Ai lati due Angeli sostengono con una mano un festone con foglie e frutta, che attaccato alla cima del dossale pende ai lati. Altri due Angeli collocati più in basso stanno a mani giunte. Da un lato e dall'altro della Madonna stanno a tre per parte i Santi, Sisto papa, Fe-

[1] Qualche resto di pittura di quel tempo si può ancora vedere sul muro di qualche lunetta nella parte esterna di taluna delle chiese soppresse al culto, ma sono così mal ridotte, che oramai ad altro non servono se non a farci conoscere come un tempo fossero dipinte.

[2] L'affresco fu trasportato insieme con quella parte di muro e collocato, con altri dipinti, nel palazzo principale di quella città.

licissimo, Lorenzo, Giovanni Battista, Girolamo e Niccola. Sul davanti sono dipinte nel mezzo in una cornice le piccole figure di Nostro Signore crocifisso e più sotto quelle della Madonna e San Giovanni. Abbiamo qui un dipinto pieno di difetti che mostra la stessa fisonomia d'arte che abbiamo descritta, e ricorda in qualche modo così le opere dei Bicci, come dei pittori senesi di quel tempo, ma di esso non sappiamo indicare l'autore.[1]

Chiesa parrocchiale di Leprignano.

A Leprignano, sempre nella provincia di Roma, nella parrocchia di quel paese abbiamo trovato un trittico di un altro pittore viterbese detto Antonio di Viterbo. Nella tavola di mezzo è figurato Nostro Signore seduto, che colla destra benedice e coll'altra tiene il libro aperto sulle ginocchia, mentre nella cuspide è rappresentata la mezza figura del Padre Eterno.[2] Gli sportelli hanno da un lato San Pietro e dall'altro San Paolo; nella parte esterna vedesi l'Annunziazione dell'Angelo a Maria.[3] Abbiamo pur notato altri resti, ma molto male andati, che vedonsi qua e là nel paese, tra cui è da ricordare quello mancante in parte ed annerito nel colore, rappresentante la Madonna ed il Putto fra due Santi, uno dei quali è Sant'Antonio da Padova. Le figure sono di grandezza naturale. Questo dipinto trovasi sul muro dell'arco sopra una delle porte interne della cinta di quel paese.[4]

[1] Le figure principali sono circa della grandezza naturale.

[2] Sotto leggesi ANTONIO DE BITERBO (*sic*) PENII (*sic*) ROMA MCCCCII.

[3] Gli sportelli gli abbiamo veduti in uno dei locali della Canonica. La figura principale è poco meno della grandezza naturale.

[4] Noi ci siamo domandati se questo pittore Antonio da Viterbo non fosse per avventura lo stesso pittore Antonio da Viterbo detto il Pastura, il quale lavorò nel Duomo di Orvieto, da prima in compagnia di Maestro Jacopo da Bologna, e poi da sè solo o con l'aiuto di garzoni negli anni 1490-1492-1497. Vedasi il Giornale di *Erudizione Artistica*, vol. VI, pag. 10, 15, 87 91; e vol. VI, pag. 258.

Non parleremo di altri avanzi d'affreschi molto male andati, che

Anco in questo lavoro abbiamo una maniera che ci fa rammentare quella della tavola in San Giovanni Evangelista di Viterbo come dell'affresco che era nella chiesa di San Pietro in Gradi, trasportato poi nel Palazzo Municipale di quella città. E però ci siamo domandati se questo pittore Antonio da Viterbo non fosse il padre del pittore Francesco poco fa ricordato. Fra gli altri dipinti che abbiamo veduti in questa città, sono da ricordare per il merito loro quelli eseguiti da Lorenzo da Viterbo che trovansi nella chiesa della Verità. Ma perchè appartengono alla seconda metà del secolo XV, così avremo occasione di parlarne a suo luogo, quando tratteremo dei pittori vissuti in quel tempo.

Chiesa di San Pietro in Toscanella.

In Toscanella, nell'antica chiesa di San Pietro Apostolo stata consacrata l'anno 1093, come rilevasi dalla iscrizione incisa nel cornicione che serve di base al tabernacolo, possono vedersi i resti molto mal ridotti dei dipinti che decoravano un tempo quella chiesa. Nel mezzo dell'abside è raffigurata la colossale figura di Nostro Signore seduto, il quale colla destra tiene sollevato il globo e nell'altra un libro aperto. Ai lati sono Angeli ad ali tese in atto di volare, tenendo nelle mani spiegati rotoli su cui rimane parte della iscrizione « Gloria in excelsis. » Sotto, attorno alla cattedra vescovile, sono dipinti gli Apostoli ritti l'uno vicino all'altro e rivolti al cielo. E più in basso tra l'ornato ed entro tondi vi sono i busti di alcuni Santi e Sante. All'esterno dell'arco, dalle traccie che sono rimaste della pittura, pare vi fosse nel mezzo entro un tondo l'altare coll'agnello mistico ed il libro coi sigilli, ai lati i sette candelabri, non che i quattro simboli degli Evan-

abbiamo veduti nella chiesa di San Leone presso Lèprignano, perchè lavori del tutto rozzi di qualche povero mestierante e privi affatto d'ogni importanza artistica.

gelisti, com' era costumanza di quei tempi di decorare la tribuna e l'arco di trionfo, sia con pitture, sia con musaici.[1]

Sono questi i dipinti più antichi, che abbiamo in questa chiesa ed i cui caratteri e la cui tecnica esecuzione sono quelli in uso nei secoli XII e XIII. Sopra la cattedra vescovile è figurato San Pietro, principe degli apostoli, pontificalmente vestito, con in mano le chiavi; ma i caratteri di questa figura come la tecnica esecuzione sono invece d'un pittore che visse nel secolo XIV. Sulle pareti della navata di mezzo sostenute da archi e colonne rimangono ancora le tracce più o meno visibili di alcune storie rappresentanti i fatti della vita di San Pietro. Nelle due piccole absidi o nicchie delle due navate minori sono rimaste alcune parti di altre pitture, ma tutte alterate dal ridipinto o mancanti del colore. Altre pitture molto mal ridotte o in parte mancanti, trovansi qua e là sulle pareti di questo vasto tempio. Di esse le migliori sono una Vergine col Putto in braccio che vedesi su di un pilastro in vicinanza dell'abside, i cui caratteri sono quelli della fine del secolo XIV, ed un'altra pittura dello stesso tempo, ma d'altra mano, rappresentante la Madonna che sotto il manto raccoglie molti fedeli, la quale è dall'altro lato della navata principale su di un altro pilastro.

Chiesa di Santa Maria Maggiore in Toscanella.

Nella chiesa di Santa Maria Maggiore abbiamo nella calotta dell'abside i resti della pittura, ov'è figurato Nostro Signore ritto in piedi con un Arcangelo per parte, con sotto gli Apostoli, ma in sì cattivo stato, da non poterne dare un giudizio sicuro. Sembra però da quanto è rimasto, che appartenga allo stesso tempo della pittura che abbiamo ricordata nell'abside della chiesa di San Pietro. Ma quello che più attira l'attenzione è il grande affre-

[1] Vedasi a questo proposito quel che si disse nel vol. I.

sco sulla parete sopra l'arco all'esterno dell'abside, rappresentante il Giudizio Universale, del quale si credette crescere l'importanza attribuendolo ad epoca più remota,[1] mentre la composizione, i tipi, le figure e la tecnica esecuzione, ce lo designano come opera del secolo XIV, dopo cioè che Giotto aveva riformato il vecchio tipo in uso sino al tempo suo. Nell'alto abbiamo entro un ovale Nostro Signore giudice, colle braccia abbassate e le mani aperte che mostra le Stimate. È portato dagli Angeli, dei quali i due primi suonano la tromba, mentre ai lati del Cristo altri Angeli sono in atto di adorazione. Più in basso, sotto al Cristo, vedesi nel mezzo piantata ritta una gran croce coi simboli della Passione dalle parti. Da un lato scorgesi una piccola figura che deve esser quella del committente vestito col costume del tempo, dipinto a mani giunte in atto di pregare.[2] Alla destra abbiamo prima la Vergine che raccomanda una donna, che sta pregando a mani giunte rivolta al Salvatore. Forse è figurata la moglie o la madre del committente del dipinto. Segue da questa parte una moltitudine di Santi, Sante e Beati. Dall'altro lato vi sono i dannati nell'Inferno racchiusi entro una corrente di fuoco, cacciati con lunghe forche da cinque Angeli, mentre i dannati si vedono in varie guise tormentati dai demoni, dai serpenti, ed in molte altre maniere diverse e fantastiche. Nella parte più bassa è collocata la figura colossale di Satana, colla faccia bestiale più che umana e con le corna. Cogli artigli stringe un dannato, attorno al quale si attortiglia un serpente che gli morde la guancia, ed altri dannati vedonsi capovolti, mentre stanno

[1] Vedasi in Moroni. *Dizionario di Erudizione storico-ecclesiastica*, op. cit. vol. LXXVIII a pag. 256 e seguenti.

[2] Siccome in vicinanza leggesi il nome « SECUNDIANUS » così si può credere che questo fosse il nome suo.

per essere inghiottiti da un gran mostro, che trovasi nella parte più bassa. Sotto la croce innanzi ricordata vedonsi uscire i morti dalle tombe, come pure altri si vedono nella parte più bassa dell'affresco, di riscontro alla colossale figura di Lucifero che tormenta i dannati.

L'esecuzione è paziente ed accurata, ma si riconosce essere lavoro d'un pittore di poca capacità nell'arte sua, il quale non fece qui che riprodurre in grande una composizione non sua. Ed è ancora a notare come sia questa per noi la prima volta che vediamo figurato sulla parete dell'arco, all'esterno dell'abside d'una chiesa, invece che l'Agnello mistico sopra l'altare col libro ed i sigilli, od il busto di Cristo, con ai lati i sette candelabri, gli Angeli, i Simboli degli Evangelisti ed il Giudizio Universale che si trova sempre, sia in pittura, sia in musaico, sulla parete di contro all'abside, nell'interno cioè della chiesa sopra la porta d'ingresso. [1]

Chiesa cattedrale di Toscanella.

Nella sagrestia della cattedrale di Toscanella havvi un quadro formato di più parti. Nella tavola di mezzo è figurato San Bernardino da Siena col monogramma del nome di Gesù, e sotto un Angelo per parte. I caratteri di questo dipinto sono quelli di Sano di Pietro pittore Senese del secolo XV. Ai lati sono collocate le tavole con San Pietro e San Paolo. Sopra di queste tre, havvi nel mezzo la Madonna seduta in trono col Putto sulle ginocchia, il quale nella mano sinistra tiene un uccellino;

[1] Dinanzi all'abside vi è il tabernacolo sostenuto da quattro colonne, nella vòlta del quale sono dipinti quattro Evangelisti seduti in svariate attitudini, coi loro simboli ai lati, che è una dozzinale pittura della fine del secolo XIV o meglio della prima parte del seguente, molto manomessa però ed alterata nelle tinte. Non parleremo della tavola dell'altare che trovasi sotto il tabernacolo, perchè mal ridotta com'è ed imbrattata da colore può dirsi lavoro perduto. Così pure gli altri affreschi, o meglio parte di storie sacre, di Santi e Sante che sono qua e là sulle pareti delle chiese, di mano diversa come di tempo diverso, dimostrano sempre più o meno un'arte molto povera e meschina.

sotto da una parte scorgesi la piccola figura del committente in ginocchio in atto di pregare colle mani giunte.[1] Nelle due tavole ai lati stanno San Francesco e San Bonaventura, e nelle cimase, in una la mezza figura di San Marco e nell'altra San Giovanni Evangelista. Quella sopra la tavola della Madonna manca.[2] Queste pitture mostrano pei loro caratteri di appartenere al secolo XIV.

In una delle camere della Canonica sono sette tavolette, nelle quali riscontriamo di nuovo gli stessi ca-

[1] Vuolsi che sia questi il committente del quadro, messer Loccio Toscanese, vestito degli abiti di segretario apostolico. Vedasi *Antichi monumenti della religione cristiana in Toscanella*, dell' arciprete Giuseppe di Lorenzo. Rocca San Casciano, stabilimento tipografico Cappelli, 1883.

[2] Le tavole colla pittura di carattere giottesco si conosce che in origine erano a questo modo disposte. Nel mezzo era collocata la Vergine col Bambino, e sopra doveva esservi la cimasa, che ora manca: ai lati dovevano trovarsi, due per parte, San Pietro, San Paolo, San Bonaventura e San Francesco. Sopra a ciascuna tavola la cimasa, mentre due sole se ne vedono presentemente colle mezze figure già ricordate di San Marco e dell'Evangelista Giovanni, onde mancano le mezze figure dei due altri Evangelisti. Ma di più per collocare queste tavole insieme con quella colla figura di San Bernardino, del pittore senese Sano di Pietro vissuto nel secolo XV, sono stati tagliati i piedi delle figure dei quattro Santi. La pittura ha sofferto anco di restauro, nella qual'occasione fu rinnovato il colore del manto azzurro della Madonna. Questa tavola trovavasi prima sull' altar maggiore della chiesa di San Francesco pure in Toscanella. (Vedi Giuseppe di Lorenzo, op. cit., pag. 29).

Nella chiesa di San Francesco non rimane più che la cappella con affreschi di ben scarso pregio per l' arte, ed anco in gran parte oscurati o andati a male. I caratteri dei quali dipinti, come si rileva dalle due iscrizioni che trovansi in detta cappella, sono quelli del secolo XV. Una di queste ci dice che la cappella fu fatta murare e dipingere nel 1466 da « Mostru Giacobu de Austino da Mlto (forse Montalto) » pell'anima sua et delli morti suoi. » E l' altra, che la cappella fu dipinta « per la mano de Johanni Desparapane et Antoniu suo figliolu de Nor» scia » e che « a di dodici de magiu fo fornita. » * I soggetti figurati sono la crocifissione di Nostro Signore; il Giudizio finale, la Madonna col Putto, San Giovanni Battista ed i tre Santi protettori della città Secondiano, Veriano e Marcelliano: nella vòlta vi sono i quattro principali Dottori della Chiesa.

* Queste iscrizioni furono già pubblicate da Giuseppe di Lorenzo, op. cit., pag. 28.

ratteri già veduti nelle tavole del quadro (fatta eccezione di quella di Sano di Pietro), ed è evidente che formavano un tempo la predella di quel quadro, prima che la tavola venisse manomessa. In queste tavolette sono rappresentate, l'ultima cena di Nostro Signore, la sua Cattura, la salita al Calvario, la sua Crocifissione, la Deposizione dalla croce, la Deposizione nel sepolcro, e la Resurrezione. Discorrendo dell'affresco del Giudizio Universale nella chiesa di Santa Maria Maggiore, abbiamo notato una tecnica esecuzione diligente sì, ma tale da mostrare che il lavoro appartiene ad un pittore di poco valore in arte. Per la qual cosa trovando nelle tavole del quadro nella sagrestia del duomo[1] come nelle storie della predella collocate nella Canonica un lavoro di pittore più esperto nell'arte sua, noi ci siamo domandati, se questi non fosse quello che prese la commissione di dipingere il Giudizio Universale, affidandone l'esecuzione ad altro pittore di minore valentia.

Chiesa di San Floriano a Montefiascone.

A Montefiascone nella chiesa di San Floriano si possono vedere affreschi con soggetti religiosi rappresentanti Santi e Sante, che noi non avremmo certo ricordati se non si fosse voluto dare ad essi un' importanza che non hanno. Son rozzi lavori di pittori o meglio mestieranti del secolo XIV e XV.

Santa Maria di Castello in Corneto.

In Corneto qualche traccia delle antiche pitture scorgesi ancora nella chiesa di Santa Maria di Castello; degli affreschi esistenti nella cattedrale di quel paese, perchè appartenenti al secolo XV, avremo occasione di parlarne a suo tempo.

[1] Fatta eccezione di quella col San Bernardino che, come si disse, è di altra mano e d'altro tempo.

# CONCLUSIONE.

—

Da quanto abbiamo veduto è chiaro, nè poteva essere altrimenti, come pittori fossero vissuti in ogni tempo e paese e questi avessero dappertutto lasciata traccia delle opere loro. E se queste or più non si trovano in alcune città o regioni, ciò non vuol dire che quelle città o regioni ne siano state prive, ma piuttosto perchè le opere dei rispettivi artisti andarono perdute per le vicissitudini dei tempi e l' ingiuria degli uomini. E di questo fatto doveva ben essere persuaso anche il Vasari, il quale, per certo e non in Firenze soltanto o nella sola Toscana, ma anche altrove, deve avere avuto modo e opportunità di vedere al suo, più che noi al tempo nostro, una quantità maggiore di dipinti.

La qual cosa ci fa pensare come, male o troppo letteralmente inteso il Vasari, sia potuta nascere e crescere forte in alcuni successivi scrittori d'arte la persuasione, che il Vasari obliasse a partito preso opere fatte e pittori vissuti fuori di Toscana, prima od ai tempi di Cimabue, per crescere gloria al paese suo col metterne esclusivamente in evidenza i prodotti artistici.

Al quale proposito ci sembra ancora dover osservare, come pure si possa e forse sia giusto pensare, che tanto i contemporanei del Vasari, quanto egli stesso pittore e architetto ad un tempo, dovessero considerare l'arte non nelle origini sue e nei rispetti della comparazione d'un lavoro con l'altro, ma piuttosto nelle sue maggiori e più

evidenti attinenze col bello. E questo a noi sembra tanto più esatto, quanto è vero che il Vasari ebbe a scrivere le sue vite subito dopo che i nostri grandi maestri del Cinquecento avevano condotto a termine con tanto artistica perfezione i loro più grandi capolavori.

Per la qual cosa è assai probabile non credesse il Vasari dover suo e neppure necessario di tener conto e discorrere di tutto il ciclo artistico primitivo, che per l'origine sua ha quasi una fisonomia bastarda pel suo confondersi coll'arte bizantina, la quale in maggiori o minori proporzioni pur fioriva prima del secolo decimoquarto in tutti i paesi. Ed era naturale ancora, che procedendo con siffatto criterio e presa a considerare l'arte dal momento soltanto, in cui lasciate le antiche e tradizionali vesti pigliava in Firenze forme nuove e caratteri nazionali per opera di Giotto scolaro di Cimabue, mancasse al Vasari modo e materia per trattare dell'arte in maniera più compiuta e più larga. E se questo è vero, come a noi pare evidente, non ci sembra affatto fuor di luogo avere anche per fermo, che se il Vasari trascurò tutto il periodo artistico che precedette l'opera di Cimabue e di Giotto, non fu già perchè egli ed i contemporanei suoi ignorassero che fossero stati in Italia altri pittori prima di quelli od al tempo loro, ma piuttosto perchè stimò estraneo quel materiale al fine che si era proposto con lo scrivere dell'arte e degli artisti. Senza ricercare oggi se una tale omissione sia stata più o meno logica ed opportuna, non è da tacere però, che forse in questi giorni si corre rischio di cadere nel difetto opposto per uno studio soverchio e spesso anche fantastico nell'indagare e nel credere trovate le origini d'ogni artistica manifestazione. Che se l'indagine degli elementi quasi preistorici può essere ed è assai utile per la storia scientifica, non ci sembra possibile

sempre nè egualmente utile per l'arti belle. Infatti indagini simili non furono tentate mai da alcuno, per quanto a noi sia noto, nè a' tempi dei Greci, nè a quelli di Giotto, e neppure nei posteriori quando vivevano Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Tiziano e Correggio, i quali tutti fermarono l'attenzione propria sulle forme con cui man mano l'arte del bello s'andava manifestando e sempre più perfezionando.

Quanto a noi ci auguriamo di tutto cuore che possa sorgere a' giorni nostri, con i materiali o documenti che si sono scoperti o si scopriranno, un altro storico delle arti belle, quale fu Giorgio Vasari al tempo suo: anzi non possiamo persuaderci come in un tempo così prodigo di monumenti quale è il nostro, non si sia ancora pensato d'inalzarne uno allo storico ed all'artista, in quella piazza laddove sorge uno tra i monumenti più belli di cui va adorna Firenze, quale è la fabbrica degli Uffizii. Quantunque sia altresì vero, che a tanta oblivione resta pur sempre largo compenso alla memoria di lui l'opera sua.

---

# APPENDICE.

## Pittori Bolognesi.

Nel discorrere, nel capitolo secondo dei pittori bolognesi, non abbiamo tenuto conto dei dipinti recentemente scoperti in San Jacopo Maggiore a Bologna, non avendo potuto personalmente esaminarli. Rimandiamo però il lettore alla erudita e dotta memoria del dottor Corrado Ricci, pubblicata testè negli *Atti della Deputazione di Storia Patria per le Romagne*, vol. IV, fascicolo I e II.

La nuova scoperta però, da quanto ci viene riferito e da quanto si può desumere dalle fotografie, non muta, nè poteva mutare i criterii che abbiamo esposto intorno allo svolgimento della pittura a Bologna.

## Vitale da Bologna.

Siamo avvertiti che l'iscrizione riportata da noi a pag. 57: Vitalis de Bononia anno mcccxx sia apocrifa. Non solo è di carattere posteriore alla maniera che mostra il dipinto, ma differente ancora dall'altra parte dell'iscrizione, da noi pure riportata, in cui è fatta parola del committente del quadro.

## Antonio da Ferrara.

Di questo pittore si è tenuto parola tra i pittori della Scuola Ferrarese, a pag. 93 e seguenti. Dopo stampata questa parte del libro ove si è discorso di questo pittore, siamo informati da un distinto cultore di Belle Arti, che avanzi di pitture di Antonio da Ferrara, molto mal ridotti e alterati nelle tinte, si possono vedere in una antichissima cappella a Talamello nei pressi di Pesaro. Ci rincresce grandemente che nelle diverse visite da noi fatte a Pesaro e ad Urbino nulla ci sia stato detto dell' esistenza di quei dipinti: avvertiti ora che in un dotto articolo, A zonzo per le Marche, pubblicato dal signor Pina e stampato nel giornale *Arte e Storia* in Firenze, il 5 ottobre 1886, se ne discorre, noi riproduciamo qui la parte che ci può servire.

Dopo aver notato lo stato deplorevole in cui un' incuria imperdonabile ha ridotto quei dipinti, così li descrive:

« Alla destra di chi entra, nella parte superiore,
» campeggia la visita dei Re Magi, e sotto a questi, ma
» quasi scomparsi, due Vescovi e San Lorenzo, San Fran-
» cesco e Sant' Antonio abate.

» Nella parete sinistra v' è raffigurata la visita di
» Santa Elisabetta; nel centro una iscrizione e sul tap-
» peto di un tavolo lo stemma Malatestiano. Nella parte
» inferiore della stessa parete vi sono 6 Sante: Santa
» Maria Maddalena, Sant' Agnese, una monaca, Santa
» Caterina delle ruote, ed altre due Sante irriconoscibili
» in causa delle miserrime condizioni in cui si trovano.

» Nella parete di centro signoreggia l' Annunzia-
» zione della Vergine; nei quattro angoli della vòlta
» sono effigiati i quattro Evangelisti; dico quattro, per-
» chè tanti erano in passato; ma pur troppo ormai uno

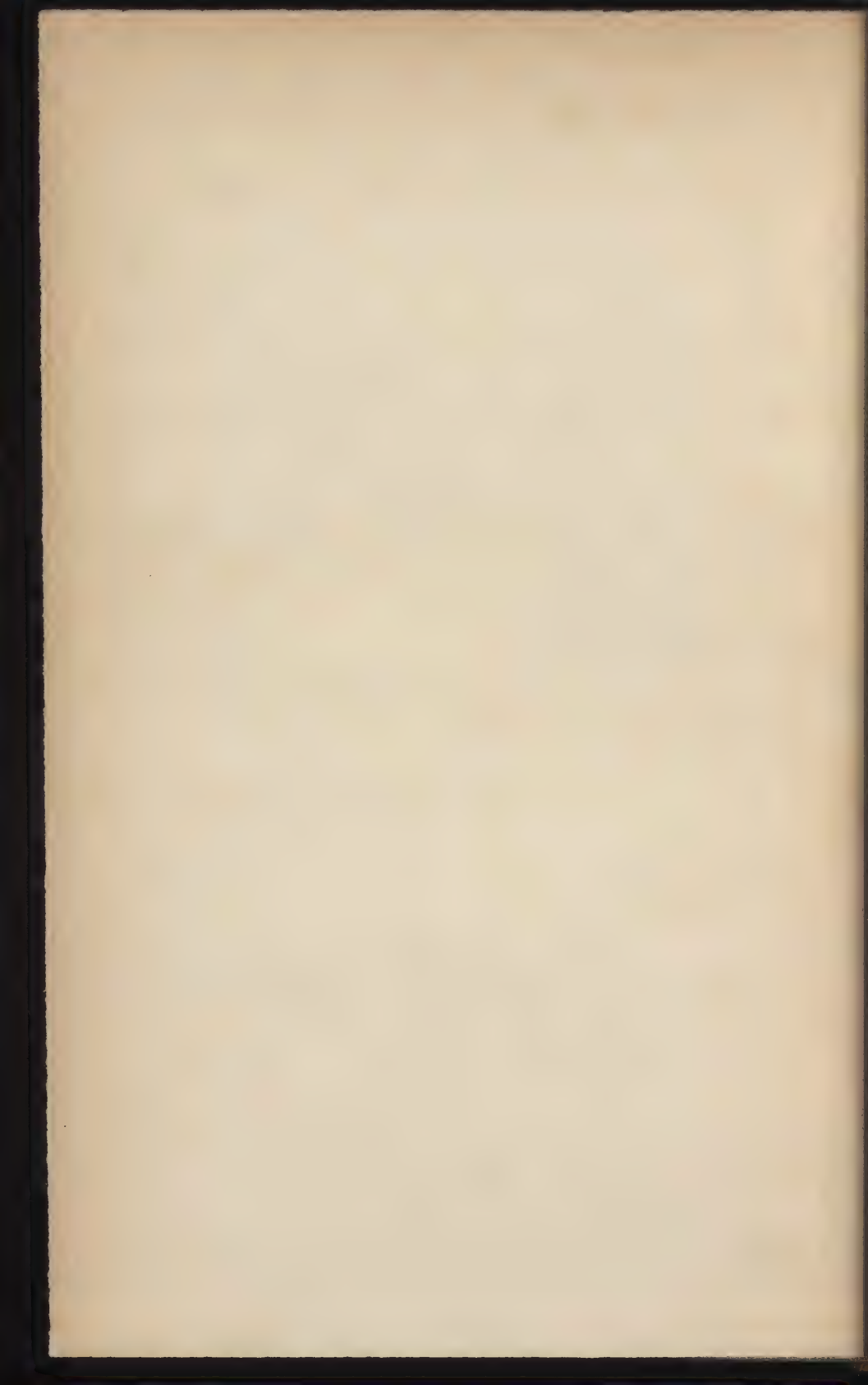
» è sparito totalmente, e ad un altro manca la testa;
» sotto a questi ammiransi altri Santi a mezza figura,
» a un terzo del vero. Sotto l'Annunziazione doveva
» esistere qualche altro dipinto corrispondente al sog-
» getto, ma è scomparso, essendo il muro stato ridipinto
» non so da qual mano profana spinta da barbaro van-
» dalismo a tanto sacrilegio. Sul prospetto marmoreo
» dell' altare vi sono scolpite le parole seguenti: Con-
» secratum Fuit. Istud. Altar. Cum. Maestate p. R. P.
» D. I. EPM Feretrarum Dominica IIA julii 1437. I di-
» pinti delle pareti laterali sono divisi da una fascia
» bianca, e porta queste parole gotiche.

» In Xpo Pater Et Dns. Dns. Frater jo De Sclanis
» de Arimino Ordinis Fr. M. Minor Sacre Theologie Pro-
» fessor Nec Non Dei Et Apostolice Sedis Gratia Episco-
» pus Feretranus Ab Anno.... Il millesimo non c'è per-
» chè distrutto dal tempo. Al termine della fascia poi si
» legge chiaro e tondo: Antonius de Ferraria habitator
» Urbini pixit sit laus Deo in sctor. scla. Amen. »

FINE DEL VOLUME QUARTO.

# INDICE DEL VOLUME QUARTO.

## ERRATA-CORRIGE.

| Pag. | lin. | | |
|---|---|---|---|
| 8 | 21 | secolo XVI | secolo XIV |
| 35 | 31 | che non d' uno | che non ad uno |
| 43 (*lit. corr.*) | | BETTINO | BITINO |
| 45 | 28 | *Civit. Avim.* | *Civit. Arim.* |
| 76 | 29 | Epicureo | Epicuro |
| 93 | 27 | la Madonna è cosi alterata | il dipinto è cosi alterato |
| 96 | 8 | misurate | misurati |
| 107 | 12 | MCCLII | MCCCLIII |
| 112 | 11 | PINSIT | FINXIT |
| 128 | 10-11 | siffatto avvedimento | siffatta avvedutezza |
| 172 | 19 | un altro affresco votivo | un altro affresco votivo nella chiesa di S. Zenon |
| 173 (*in marg.*) | | Chiesa di Sant' Anastasia | Chiesa di San Zenon |
| 179 | (*nota 1*) | *Kunstenkmäler* | *Kunstdenkmäler* |
| 201 | 31 | come già vi | come già si |
| 217 | 19 | della vasta cappella | della volta della cappella |
| 225 | 22 | Carteregina | Corteregina |
| 259 | 12 | più abili | più abili [2] |
| ivi | 13 | di Verzuta [2] | di Verzuta |
| 307 | 9 | MCCCCLI | MCCCLI |
| 320 (*in marg.*) | | Stampaglia | Stampalia |
| ivi | 15 | Stampaglia | Stampalia |
| 321 | 23 | VEMECII | VENECII |

# Belle Arti

CELLINI (Benvenuto). *Trattati della Orificeria e della Scultura.* Ricordi, Lettere e Poesie; per cura di Carlo Milanesi. — Un volume.................................. *Lire* 4. —

DUPRÈ (Giovanni). *Pensieri sull'Arte e Ricordi autobiografici.* — Terza edizione con le ultime giunte e correzioni, e il ritratto dell'Autore. — Un volume........................ 4. —

—— *Scritti minori e lettere* con un' *Appendice* ai Ricordi Autobiografici per L. Venturi. — Un volume............... 4. —

FORNI (Ulisse). *Manuale del pittore restauratore.*—Un volume. 4. —

GUASTI (Cesare). *Opuscoli concernenti all' Arti del disegno e ad alcuni artefici.* — Un volume........................ 2. 25

MARCHESE (Padre Vincenzo, de' Predicatori). *Scriti vari.* — Seconda edizione, riveduta e accresciuta dall'Autore.— Due volumi........................................ 3. 50

Contiene: *Sunto storico del Convento di San Marco di Firenze. — Commentari alla Vita di Antonello da Messina, o della Pittura a olio — alla Vita e alle Opere di Matteo Civitali, scultore e architetto lucchese — agli Scritti artistici di Leon Battista Alberti — alla Vita di Gentile da Fabriano. — Illustrazioni di alcuni dipinti della R. Accademia fiorentina. — Dei Puristi e degli Accademici e altri Scritti.*

MASSARANI (Tullo). *Studi di Letteratura e d' Arte.* — Un volume........................................ 4. —

MUSSINI (Luigi). *Scritti d' Arte.* — Un volume.............. 2. 50

PASSAVANT (J.-D.). *Raffaello d' Urbino e il padre suo Giovanni Santi.* Opera tradotta, corredata di note e di una notizia biografica dell' Autore da Gaetano Guasti. Tre volumi........................................ 12. —

RANALLI (Ferdinando). *Storia delle Belle Arti in Italia.* — Terza edizione riveduta dall' Autore. — Tre volumi...... 12. —

In Appendice contiene: *Saggio storico morale, ec., in difesa della Storia delle Arti. — Dialogo sulla Pittura religiosa. — Discorso sopra Leonardo da Vinci nell' Accademia di Firenze. — Discorso per inaugurazione delle lezioni d' istoria nella medesima. — Discorso all' Accademia di Ravenna.*

RIDOLFI (Michele). *Scritti d' Arte e d' Antichità*, a cura di Enrico suo figlio. — Un volume........................... 4. —

VILLARI (Pasquale). *Donatello e le sue opere.* — Un opuscolo in-8°........................................ 1. —